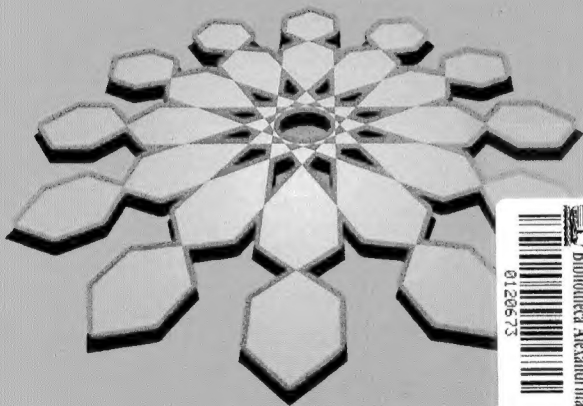


# الأسس الجمالية للاتقاء البلاغي

في العصر العباسي

تأليف وإعداد  
الدكتور د. سام أحمد محمد راجا



دار القلم العربي



الأسس الجمالية للاتقاء البلاغي  
في العصر المعاصر



الأسس المجالية للاتقاء البلاغي  
في العصر العباسي

تأليف وإعداد  
الدكتورة لانسام أحمد محمد زاما

مراجعة وتنقيح  
أحمد محمد عبد الله فرحون

دار القلم العربي

**منشورات**  
**دار القلم العربي بحلب**

**جميع الحقوق محفوظة**

**الطبعة الأولى**  
**١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م**

**عنون الشرر**

**سورية - حلب - خلف الفندق السياحي**

**شارع هدى الشيركوي**

**هاتف | ٢١٣١٢٩ | ص.ب | ٧٨ | فاكس ٠٢١٠، ٢١٢٣٦١**

## مقدمة

تحاول الدراسات البلاغية المعاصرة استقصاء مافي اللغة من طاقات وإمكانات أسلوبية ترتفع بالعمل الأدبي ليكون إبداعاً فنياً، فهي تتيح للأديب أكبر قدر من الحرية والحركة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار المختلفة بمرونة تتلاءم مع المعنى المراد، فإذا عرف الأديب كيف يستغل هذه الطاقات الأسلوبية أعطى عمله قيمة فنية أكبر.

ومن هنا يمكننا القول إن الأجناس الأدبية التي تجعل من اللغة أداة لها يمكن أن تنضوي تحت جناح البلاغة، إلا أنها تتخذ في كل جنس أدبي اتجاهًا مخالفًا، ففي حين تتزيا في القصة والمسرحية بزي الشخصية وتأخذ طابع الزمان والمكان، نجدتها في المقالة تحاول بلوغ أعلى درجات الفصاحة والبلاغة، فإذا وصلنا إلى الشعر وجدناها تخضع لمؤثرات الوزن والقافية اللذين يقيدان حركتها لتتوافق مع الإيقاع النفسي المنبثق عن الموقف الشعري، وعن التجربة الشعورية، فتفاعل الظواهر البلاغية مع هذه العناصر: الوزن، والقافية، والموقف النفسي، وتتألف معها لتنتج إيقاعاً داخلياً يسهم في بناء العمل الفني، وكلما استطاع الشاعر أن يزيل الفوارق بين هذه العناصر وأن يطوعها بمرونة داخل القصيدة استطاع أن يقدم عملاً فنياً متكاملًا، إذ تتآزر عندئذٍ الظواهر البلاغية فيما بينها لتلائم الوزن والقافية والموقف النفسي وتشارك في جزء كبير من إيقاع القصيدة.

صحيح أن الظواهر البلاغية في الأجناس الأدبية الأخرى تسهم في إبراز قدر من

الإيقاع الصوتي لكنها تظل عنصراً خلفياً ثانوياً، وقد تبرز في المقامة على نحو أكبر إلا أنها لاتصل إلى مستوى الشعر الذي يحتاج إلى تنظيم إيقاعي أكبر، فالعلاقات اللغوية داخل القصيدة تسلك نسقاً خاصاً تحدده انفعالات الشاعر ومؤثرات التجربة الوجدانية، فتتوضع الكلمات والجمل على نحو يحمل أنفاس الشاعر، وروح الموقف الوجداني، فإذا الأصوات تردد صدها من خلال علاقات صوتية لغوية بلاغية خاصة، لاتقبل أي تبديل فيها لأن ذلك يؤدي إلى خلحلة النظام الشعري في القصيدة وإلى تغيير معناها.

وقد أحس الجاحظ بهذه الظاهرة فقال مبيناً العلاقة الوثيقة بين التراكيب اللغوية والموسيقا الشعرية: (إن العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشياء الموزونة، فتضع موزوناً على موزون، والعجم تحفظ الألفاظ، فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزوناً على غير موزون)<sup>(١)</sup>.

ومن هنا نرى أن العلاقات البلاغية داخل السياق اللغوي تحمل في ذاتها جانباً إيقاعياً، فلا لغة أدبية دون إيقاع مهما قلّت درجة ظهوره فيها، أي أن مصطلحاً مثل: (البلاغة الإيقاعية) ليس تعبيراً دقيقاً إذ لا يوجد بلاغة إيقاعية وبلاغة غير إيقاعية، بينما نجد أن مصطلحاً مثل (الإيقاع البلاغي) يخصص اللغة الأدبية بإيقاع خاص يتميز عن إيقاع الكلام العادي، أو إيقاع الكلام العلمي، أو إيقاع الأسلوب الشعبي في بيئة معينة، أو عند أصحاب حرفة ما.

(١) الجاحظ البيان والفتبين، تحقيق عبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨، ج ١ ص



إننا لانستطيع أن نتجاهل تلك القيم الصوتية التي تصاحب النصوص الأدبية ذات المخزون البلاغي، والتي اقترح شوقي ضيف أن يسميها (الموسيقا الداخلية)<sup>(١)</sup>، هذه الموسيقا هي التي تولف الجانب الأكبر من موسيقا القصيدة، وتشارك في إبراز القيم الإيقاعية فيها.

لكن هذا الجانب على أهميته في بناء العمل الشعري لا يمكن أن يدرس إلا من خلال مجمل العمل الفني، وعلى هذا فإننا في هذا البحث سعيانا إلى إثبات الارتباط الوثيق بين الإيقاع الداخلي للشعر وغنى النص بالظواهر البلاغية، وحاولنا من خلال ذلك أن نبين دور كل من هذه الظواهر في توجيه إيقاع القصيدة مما فتح أمامنا باباً واسعاً للولوج إلى عالم اللحظة الشعرية بكل مافيها من خصوصية فنية، مما جعل الإيقاع أهم أدوات التذوق الأدبي التي يسعى الباحث إلى الإمساك بها.

ومن هنا قام بحثنا على خمسة فصول، تتبعنا في الأول منها مفهوم الإيقاع عند الباحثين، ومع أنه اتخذ عندهم اتجاهات مختلفة لكن أغلب الآراء ترى ارتباطه بالجمال الفني ارتباطاً وثيقاً وأنه القاسم المشترك بين الفنون جميعاً.

ومع أن الباحثين والعلماء العرب لم يدركوا آفاقه الواسعة ولم يتبلور في أذهانهم على نحو واضح إلا أن منهم من استطاع ان يلمس بعض جوانبه، بينما كان بعضهم الآخر يحوم حوله، فيقترب منه حيناً، ويتعد عنه أحياناً كثيرة، لذا جاء تناولهم لهذا

(١) شوقي ضيف: الفن ومذهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط١، ١٩٧٦، ص ٧٩.

الجانِب متفرقاً في أثناء تناولهم للقضايا البلاغية المختلفة، ولم يحظَ بدراسة تامة شاملة تقوم على أسس واضحة.

وفي الفصل الثاني تتبعنا الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي لتكون ركيزة هامة للانطلاق نحو آفاق الإيقاع البلاغي، فخلصنا إلى أربعة أسس تمثلت في الأساس الاجتماعي، والأساس النفسي، والأساس الموضوعي، والأساس الفني، فما دام الإيقاع البلاغي يقوم أصلاً على اللغة التي هي مظهر هام من مظاهر التكوين الاجتماعي، كان لابد له أن يعتمد في توجهه على أسس اجتماعية تراعي ذوق المجتمع، وصلة الشاعر به، سواء كانت صلة إيجابية أو سلبية، فمن خلال شبكة العلاقات المتفاعلة بين الشاعر ومجتمعه يتكون المخزون النفسي والفكري، الذي يُعد الرافد الأول لحركة الإيقاع البلاغي، ولولاه لفقد الإيقاع تأثيره وأصبح ثقيلاً على النفس بعيداً عن روح الفن، ولا تتحقق للإيقاع قيمته إلا إذا كان نابعاً من صميم التجربة الشعورية، وبذلك يكون الجانب النفسي أساساً هاماً في تكوين الإيقاع البلاغي، لكنه لا ينفرد بهذه المهمة، إذ إن هناك مجموعة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكمية تخضع في تركيبها وتشكلها إلى جملة من المبادئ العامة التي تحقق التناسب والانسجام مثل: [التكرار، المساواة، التوازن، التوازي، التدرج، التقابل، التضاد...] وتشكل في مجموعها الأسس الموضوعية للإيقاع، وهذه العناصر - حتى تكسب صفة الفن - لابد لها أن ترتبط بالمضمون الإنساني بما فيه من تجارب ومشاعر وأفكار تضيء على تلك الأشكال إيماءات وجدانية تبعث فيها إشعاع الحياة.

وحرصاً منا على حصر الظواهر البلاغية، وتناولها وفق نظام واضح رأينا أن نحافظ على تقسيم القدماء لعلوم البلاغة ومن هنا تعمدنا أن نخص كل قسم من أقسام العلوم البلاغية بفصل خاص نحاول فيه ملاحظة العناصر الإيقاعية الداخلة في تكوين

الظاهرة البلاغية، وإذا كنا قد التزمنا بتقسيم القدماء لعلوم البلاغة فإن ذلك كان بهدف الحصر والتنظيم، ولا يعني أننا نؤمن بالانفصال بين تلك العلوم، فالعمل الأدبي وحدة متكاملة تتفاعل داخله كل الظواهر البلاغية ويؤثر بعضها في بعض، لذا كنا لانخرج من الاستعانة بالنشاط الإيقاعي لظواهر مختلفة، إذا كان ذلك يدعم فاعلية الظاهرة المدروسة ويساهم في توضيح آفاق النص.

وقبل أن تلج الآفاق الإيقاعية لظواهر علوم البلاغة وجدنا أن نعهد بالإشارة إلى الفاعلية الإيقاعية لجرس الأصوات، وبيان دورها في تغذية التشكل الإيقاعي ونموه ولا سيما في علمي المعاني والبدیع.

وقد خصصنا الفصل الثالث بعلم المعاني والرابع يعلم البيان والخامس بعلم البديع محاولين في كل منها البحث عما فيها من عناصر إيقاعية لنرصدها بعد ذلك مسارها الإيقاعي في نماذج من شعر أبرز الشعراء المحدثين في العصر العباسي الأول الذين أثروا في تجديد الشعر العربي.

وكان اختيارنا لشعر بشار بن برد نابعاً من إدراكنا لأوليته في تجاوز متوارثه الشعراء وممسكوا به، لافتاً الذوق الحضري إلى معطيات الحياة المعاصرة وإلى ما فيها من خصوصية تتعد عما تعارف عليه السابقون، ففتح الباب أمام شعراء عصره ليمثلوا الحياة الحضرية بكل ما فيها من غنى روحي وعقلي وحضاري في أشعارهم.

وكان شعر أبي نواس أنصع لوحة لصورة الجوانب الحضارية الجديدة في الحياة العربية، مما جعله محوراً هاماً وجه الشعر وجهة جديدة، وذلك حين خرج بالاستخدام

اللغوي عن دلالاته الإشارية الموجهة إلى رؤى وجدانية أطلقت المعنى ليدور في فلك عالمه الأثيري المنبثق عن إيقاع تجربته الشعرية الخاصة.

لكن التجديد اتخذ في شعر أبي تمام مساراً مغايراً وذلك حين حول النشوة الوجدانية والشعرية إلى نشوة عقلية تغطي عليها ثقافة العصر، بما احتوته من فلسفة وفقه ومنطق، وتقف في مواجهة الاندفاع الانفعالي للشاعر مما خلق في أحيان كثيرة نوعاً من الصراع بين الجانبين وطبع الإيقاع بنوع من الاضطراب ولا سيما إذا نشطت الانفعالات وهيمنت على الموقف الشعري.

ومن خلال معاشتنا لشعر هؤلاء الشعراء وجدنا أن سر القفزة الفنية التي أحدثوها إنما تقوم أصلاً على حسن استغلالهم للطاقت الناجمة عن الاستخدام البلاغي وأساليبه المتنوعة وترتكز في جوهرها على نظم إبداعية إيقاعية، فالإيقاع لا يتولد عن مظاهر الفن البديعي وحسب، بما فيه من إيقاع صوتي بل يشكل كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبي وخيال تصويري وصوتي ودلالي، إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص.

ووفق المنهج اللغوي التحليلي الذي كان عمادتنا في هذه الدراسة رحنا نرصد الظواهر البلاغية في نصوص تعمدنا أن نرجع فيها إلى مواضيع مقارنة تقوم على النشاط الانفعالي، للملاحظة كيفية التوجه الإيقاعي للظواهر البلاغية داخل السياق الشعري، ومدى تأثير نشاطه الحركي في البناء الفني للنص.

وإذا كانت طريقة تناول مختلفة في دراسة إيقاع الظواهر الأسلوبية في علم المعاني عنها في دراسة ظواهر علم البيان من حيث أسبقية التحليل على التنظير، أو العكس، فإن الأساس العلمي الذي حرصنا على انتهاجه كان واحداً وهو يقوم على التجريب والمقارنة والاستنباط، والبرهان، مما أتاح لنا التوصل إلى النتائج المؤيدة بالتعليل والبرهان وكنا في ذلك كله نحاول عدم الخروج عن أطر السياق الحالي والمقالي للنص، على نحو جعلنا في أحيان كثيرة نشعر بتمثل ذات الشاعر، محاولين استحضار الموقف الانفعالي والوجداني بدقائقه، وذلك للغوص وراء الحركة النفسية جاعلين من المؤشرات اللغوية في النص أدلة وبراهين تدعم النتائج وتؤيدها وتقرب بها من الموضوعية.

لقد كانت ملاحظتنا لمسار الإيقاع البلاغي نابعاً من إيماننا العميق بدوره الفني الهام في الدرس الأدبي، مما يجعله قادراً على تقريب النص من ذوق المتلقي وجذبه لتمثل حالة الشاعر، والاندماج في أجواء اللحظة الشعرية المتولدة عن تناغم العلاقات المختلفة بين عناصر العمل الفني، مما يوطد التواصل الوجداني والفكري العميقين، ومن هنا جاءت أهمية الكشف عن المسار الإيقاعي للظواهر الإيقاعية وبيان قدرتها على المشاركة في سبك أنغام القصيدة مما يؤكد دورها في بناء فنية العمل الأدبي.

إلا أن الإيقاع البلاغي على أهميته لا يمكن أن يُدرس معزول عن مجمل العمل الفني، لذا تطلبت منا عملية التحليل البلاغي الاعتماد على النظرة الكلية للنص، وتناوله على أنه بنية متكاملة ترتبط فيها العناصر وتنصهر في بوتقة واحدة، تجعل منها تركيبة متناسقة تتميز بالتماسك، والوحدة التي تجسد وحدة الموقف الوجداني المنبثق عنه ويبحث فيها الحركة والحياة، وهذا لم يكن ليتم إلا بعد فهم عميق لظروف العصر

وفهم دقائق العلاقة المتفاعلة بين البيئة والشاعر سلباً أو إيجاباً، مما ساعد على كشف حقيقة المسار الإيقاعي لموقف كل من هؤلاء الشعراء، سواء على الصعيد الفكري أو الوجداني الانفعالي، على نحو جعل تتبع حركة الظواهر البلاغية ورصد مسارها أكثر غنى وثراءً، لذا عملنا على ربط المسار الفني بالمسار النفسي للتجربة والظروف المحيطة بها، كي تتمكن من رصد حركة الظواهر البلاغية التي لم نكن نتناولها على أنها زخرف وزينة طارئة، بل كان تعاملنا معها على أنها أركان هامة في بناء المعنى، وأن أي تغيير في كيفية تشكيلها - مهما كان بسيطاً - هو تغيير للمعنى، لارتباطها بحركة النفس المبدعة.

وبهذا يتأكد الدور الفني الهام للكيفية التي تتشكل بها الظواهر الأسلوبية والبلاغية داخل النص، إذ إن هذه الكيفية هي التي تحدد المسار الإيقاعي وثنائه صفة الخصوصية والتميز.

ولا ريب أن هذا التوجه في الاهتمام برصد التموضع التركيبي والصوتي والدلالي، وملاحظة الحركة المتولدة عنه سيساعد على فهم آلية الحركة الإيقاعية، وفهم نظامها العام، إذ إن أيّاً من العناصر المعنوية أو الشكلية لا بد أن يفقد فاعليته خارج إطار النظام الإيقاعي العام، ويستحيل أن يحتفظ بهويته الفنية الخاصة، إذا تغير موضعه من القصيدة أو إذا تواجد في عمل آخر لأنه في كل مرة يكتسب أو يفقد إichات معينة، وهذا هو سر الخصوصية التي يتميز بها كل عمل خالد.

وهكذا يتأكد الدور الفني الهام للإيقاع البلاغي كأداة كشف للآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني، ولا يمكن لأي تذوق فني أو تحليل أدبي أن

يتجاهل حركته المتواصلة والممتدة على كامل النص، بل إن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة.

ومن هنا جاءت عنايتنا بدراسة هذا الجانب الهام فإذا كانت الأوزان العروضية ثابتة على مر العصور -مع ما يطرأ عليها من تغييرات معروفة- فإن الإيقاع البلاغي يقدم معيماً ثراً لحركة القصيدة، بل إن هذا الجانب هو الأكثر دلالة على ذوق العصر وحضارته، فإذا كان النظام اللغوي قد تواضع عليه أصحاب اللغة والنحو، وإذا كان النظام العروضي قد استتب أمره في محور محددة فإن الإيقاع البلاغي يظل الأكثر قدرة على إبراز التطور الحضاري إذ يتردد صدى الزمان والمكان من خلال توتراته، ويطل النوق الحضاري من بين أوتاره.

ومن هنا كان اختيارنا للعصر العباسي الأول ليكون الخلفية الزمنية للشعر المدروس فالإيقاع البلاغي كفيل بأن يأخذ بيدنا لتتعرف جانباً هاماً من جوانب القفزة الحضارية التي حدثت في المجتمع العربي، فالحكم العباسي غير الوجه العربي للحضارة الوليدة في العصر الأموي، حين فتح الباب أمام الحضارات القديمة فراحت تقدم للمجتمع العربي فكرها وثقافتها وعاداتها وتقاليدها، ومع أنها لم تبق على حالها بل انصهرت في بوتقة الطابع العربي، إلا أنها تركت آثارها واضحة في كثير من جوانب الحضارة العربية، فقد كانت تغالب الطبع العربي وتحاول إخضاعه لكنها لم تنجح إلا في بعض الجوانب كان الإيقاع الداخلي للشعر أحد أهم هذه الجوانب، ولا ريب أن دراسته قدمت لنا تفسيراً وجيهاً لاندفاع الشعراء في ذلك العصر وراء التصنيع

وتعلقهم المتزايد بفنون البديع حتى وصل بهم الأمر إلى ماوصل إليه في العصور المتأخرة.

وفي أثناء تناولنا لهذه القضايا كانت بين أيدينا جملة من المصادر والمراجع، غدت مسيرة البحث وروت جذوره موزعةً بين كتب النقد والأدب والبلاغة والتاريخ، فكانت دواوين الشعراء المدروسين مصادر المادة الشعرية، أما الأساس الفكري والفني فقد أخذنا مادته عن أهم كتب النقد والبلاغة عند علمائنا القدماء والمحدثين، مما ساعدنا على الإمساك بالخيط الأولى لدراسة الظاهرة الإيقاعية في النسق التركيبي والخيالي والدلالي للشعر كما استعنا بجملة من كتب التراجم والأخبار في محاولة لاستحضار صور الحياة في العصر العباسي الأول مما مكنتنا من الإحاطة بظروف ذلك العصر ومثله، وهذا ساعد بدوره على فهم مايعرف في الدرس البلاغي باسم ظروف الحال والمقام.

وأخيراً أرجو ان يكون هذا البحث - بما اكتنفه من صعوبات تتطلب من الباحث صبراً وأناة- محاولةً مفيدة على طريق الدراسات المتخصصة التي تحاول النفاذ إلى كنه الظواهر الأدبية والفنية، فتوسع أطرها لتقف على آفاق جديدة تساهم في إغناء مكتبتنا البلاغية والأدبية، وتنبه إلى الدور الأساس للدرس البلاغي في بناء منهج نقدي تحليلي يتعمق أبعاد النص، ويسر حركته وفق أبعاد واتجاهات مختلفة وثرية، فيقترب بالقارئ من العالم الوجداني للشعر، مما يدفع عجلة الدرس الأدبي لتجاوز مرحلة التقليد إلى مراحل أكثر إشراقاً وأصاله.



# الفصل الأول

## الإيقاع

تمهيد : الإيقاع أساس الفنون

حول مفهوم الإيقاع

بين البلاغة والإيقاع البلاغي في التراث العربي



## تمهيد

### الإيقاع أساس الفنون

الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتألفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام<sup>(١)</sup>.

وقد حاول تجسيد هذه الظاهرة من خلال حركات جسده ونبرات صوته، وتوضع الأشياء من حوله على نحو يوفر لها الانسجام والتوازن، ويمنح الحواس شعوراً بالراحة والمتعة، فإذا به يبدع فنوناً عدة كالرسم والنحت والرقص والموسيقى والشعر، وكلها إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازي أو التوازن أو التكرار أو التناسب والانسجام، فالفنون ماهي إلا تطبيق لهذه المعاني لاقت في وجدان المبدع تجاوباً شعورياً أحس معه إحساساً عميقاً بالروعة والجمال، هذا مادفع أغلب الباحثين إلى الإقرار بأن الإيقاع وعلاقاته تشكل (السمة المشتركة بين الفنون جميعاً)<sup>(٢)</sup> (وعدم وجوده بلغي صفة الفن الجميل مهما كانت المعاني المتصلة به) فاللاتزان والوحدة

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥، ص ١١٥.

(٢) للمرجع السابق: ص ١١٥.

والانسجام هي قواعد الجمال عند أفلاطون<sup>(١)</sup>. ويرى أرسطو أن الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال إنما هي النظام والتناسب والتحدد<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من اختلاف أفلاطون وأرسطو في نظريتهما إلى الجمال، فإنهما يتفقان على أن الأساس الجمالي يكمن في الإيقاع، وفي العناصر التي يشملها نظامه، أي الوحدة والتعدد التي تتجلى في الانسجام والسميرية والتناسب<sup>(٣)</sup>.

ويسير فلاسفة القرون الوسطى على النهج اليوناني، ف يرى سانت اوغسطين الشيء جميلاً (لأن أجزائه متشابهة وينتظمها انسجام واحد)<sup>(٤)</sup>.

ويتمسك أغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ فيؤكد ديفد ديتش أن مانع عنه بالجمال هو مايتحقق بواسطة نظام أو إيقاع خاص بكل أنواع المحاكاة<sup>(٥)</sup>، ويرى (ديوت هـ. باركر) أن عناصر الإيقاع هي العناصر اللازمة لتمييز الجمال الذي نجده حتماً في العمل الفني ذاته. ففي الشعر نجده في الألفاظ من حيث هي أصوات ترتبط في إيقاع أو انسجام وقافية ونغم، وفي التصوير والعمارة نجده في الأشكال الملونة

---

(١) روز غريب: الفن الجمالي وأثره في الفن العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ص ٧٨.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١٢٠.

(٣) للمرجع السابق: ص ٤٣.

(٤) للمرجع السابق: ص ٤٥.

(٥) ديفد ديتش: مناهج الفن الأكاديمي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧،

ص ١٧٩.

متكررة ومتقابلة ومتوازية ومنتظمة في إيقاع كما هو الشأن في الموسيقى وبدون هذه الموسيقى في الأداة لا يكون فن جميل<sup>(١)</sup>.

وقد أدرك النقاد العرب هذه الناحية فقال ابن طباطبا (وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أنَّ علة كل قبيح الاضطراب)<sup>(٢)</sup>، ودعا حازم القرطاجني إلى جعل طرق التناسب الجمالي أساس القيام بأي عمل فني، يقول: (ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل)<sup>(٣)</sup>.

وعرّف أبو حيان التوحيدي الجمال بأنه (كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس)<sup>(٤)</sup> وهذا ماوصل إليه الباحثون المعاصرون، يقول إبراهيم أنيس إن للشعر نواحي عدة (للجمال، أسرعها إلى نفوسنا مافيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها)<sup>(٥)</sup>، كما يرى عز الدين إسماعيل أن الذوق الجمالي وأحكامه إنما تقوم على القواعد الموضوعية العامة، وهي النظام والتناسق والانسجام<sup>(٦)</sup>، ويرجع شكري عياد جودة العمل الفني إلى سببين

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١١٥.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحلجري، محمد زغول السلام، للمكتبة التجارية، ١٩٥٦، القاهرة، ص ١٥.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٩١.

(٤) أبو حيان التوحيدي: الهولم والشوامل، نشره أحمد أمين، السيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١، ص ١٤٠.

(٥) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط ٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١، ص ٨ - ٩.

(٦) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٨٥.

رئيسين، أولهما: الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معينين ثانيهما: الحركة الإيقاعية في العمل الفني، وهو الذي تتحقق من خلاله وحدة العمل الفني، والتي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسكون<sup>(١)</sup>.

إن الشعور بالجمال ليس هو الشعور بتناسب الخطوط والأشكال والأصوات والأضواء، وانسجامها فحسب، فهذا جمال جامد إذا لم يكن تعبيراً عن الحركة، ومن تغيرات هذه الحركة في ظل التناسب والانسجام والاتساق يتولد الإيقاع، عندئذ تكتسب الأشياء جوهرها وجمالها، إن الإيقاع هو النقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، ويتحد عندها الشكل والمضمون، ويصبح اللامحدود عندها محدوداً دون أن يفقد لاعدوديته، فالسكون الظاهري قد يكتسب من خلال طريقة تأليفه واتساقه شاعرية تضفي عليه حركة داخل ذلك السكون يكون جوهر الجمال الحقيقي<sup>(٢)</sup>، وهذا لا بد أن يحدث أثراً في نفس المتلقي يساعده على إحداث نوع مماثل من التوازن بين القوى النفسية للوصول إلى حالة الاعتدال والتوازن والانسجام، وبالتالي الشعور بالراحة والمتعة التي يخلفها التنسيق والنظام والتوازن بين الدوافع المتصارعة للقضاء على اضطرابها<sup>(٣)</sup>.

(١) شكري محمد عباد: بين الفلسفة والفن، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٦٨.

(٢) المرجع السابق: ص ٦٤.

(٣) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١، ص ٢٥٩.

## حول مفهوم الإيقاع

كان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمة "Rhythm" تعني الإيقاع، وهي مصطلح، وهي مصطلح انجليزي اشتق أصلاً من اليونانية. بمعنى الجريان والتدفق<sup>(١)</sup>، ثم تطور معناها بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة "measure" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية، ويتفق هذا مع تعريف (فانسان داندي) الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة<sup>(٢)</sup> وكان كولردج في القرن التاسع عشر قد أرجع الإيقاع إلى عاملين، أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي<sup>(٣)</sup> بينما رده ريتشاردز إلى عاملي التكرار والتوقع فأثاره (تنبع من توقعنا سواء كان مانتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التوقع لاشعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص... يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره)<sup>(٤)</sup>، فيشكل نسيجاً يتألف من (التوقعات

(١) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان بيروت، ١٩٧٤، مادة "Rhythm".

(٢) مجدي العقيلي: السماع عند العرب، ط١، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا، ج ٤ ص ٥٧.

(٣) محمد زكي العظموي: فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٦٢.

(٤) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص ١٨٨.

والإشباع أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع<sup>(١)</sup>، أي أن الإيقاع لا يتولد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكلي المفرد، بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى<sup>(٢)</sup>، وهذا ما أكدته (سوريو) حين عرّف الإيقاع بأنه (تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كميّاً في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي)<sup>(٣)</sup>، وعلى هذا بنى (هويتهد) تصوره للإيقاع، إذ رأى أن الصيغة الإيقاعية ليست تكراراً متشابهاً فحسب، بل تقوم - إضافة إلى ذلك - على الاختلاف والتمايز داخل البنية أو القلب، ولكن ليس أي قلب، بل هو قلب متكرر يقوم على الجدة والتشابه إنه (حركة مقوسة توجي لنا أنها تكرر نفسها)، ولكنها ليست كذلك، إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يُصنف أو يُقاس بطريقة دقيقة لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله<sup>(٤)</sup>، ومن هنا نجد (ت.س. اليوت) يؤكد أنه (من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم، فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقا الألفاظ... بل هناك محل مشروع لتنافر الأصوات، والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية من تراوح)<sup>(٥)</sup>.

(١) للمرجع السابق: ص ١٩٢.

(٢) للمرجع السابق: ص ١٩١ - ١٩٢.

(٣) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١٢٠.

(٤) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ب.ت، ص ١٣٦-١٣٧.

(٥) محمد النويهي: فنية الشعر الجديد، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١، ص ٢٢.



وهذا ما أكدته الدراسات اللغوية الحديثة حين أظهرت إمكانيات الوحدة والتنوع في آنٍ واحد داخل النسق أو النظام الإيقاعي الذي يتضمن عناصر الثبات وعناصر الانتهاك معاً، مما يخلق حركة ناتجة عن الصراع بين عناصر الثبات والانتهاك داخل البنية، وهذا كفيل بأن يولد مجموعة من التحولات البنائية، ومن ثم الدلالية التي تشارك في بناء النظام الإيقاعي الواسع<sup>(١)</sup>.

ومع أن الإيقاع أساس الفنون كافة، لكنه يبدو في الشعر والموسيقى أكثر تقارباً، لأن كليهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان، مما أدى إلى ظهور بعض المحاولات التي تجعل من الشعر موسيقياً خالصة، ففي منتصف القرن الثامن عشر حاول بعض شعراء الرومانسية<sup>(٢)</sup> التركيز على موسيقية الشعر عن طريق إلغاء مسaire نسق المعنى للبحر، باتباع ترتيبات صوتية خاصة، وتجنب التراكيب المنطقية، والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المجردة نفسها (ولكن هل نستطيع أن نعد الخطوط المهزوزة وغموض المعنى، والابتعاد عن المنطق موسيقياً بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة؟)<sup>(٣)</sup>، لا ريب أن (طمس الفوارق وغموض المعنى واللامنطقية هي أمور ليست بمعناها الحرفي موسيقية)<sup>(٤)</sup> إلا أن هذا

(١) سيد بحراري، البنية الإيقاعية في شعر المصطفى، مخطوط رسالة دكتوراة بإشراف عبد المصن طه بدر، نوقشت في جامعة القاهرة في يناير ١٩٨٤، ص ٢٢

(٢) نعيم قباقي: الشعر بين الفنون الجميلة، ط ١، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣٠ ومليحها

(٣) للمرجع السابق: ص ٨٠، وانظر ص ٧١.

(٤) رينيه ويليك، لوستين ولرين: نظرية الألب، ترجمة محي الدين صبحي، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٣٣.

لا ينبغي التقارب بين الإيقاعين الشعري والموسيقي (فالمرء لا يستطيع أن ينكر أن الفنون تحاول وحاولت حقاً أن تستعير من بعض وسائل تأثيرها الفني، ولعلها تكون نجحت إلى حد ما في تحقيق هذا الهدف)<sup>(١)</sup> ولكن يجب ألا يُعدّ هذا التقارب أساساً أو قاعدة عامة لعزل فني الشعر والموسيقا عن باقي الفنون<sup>(٢)</sup>، ويجب ألا يعني أيضاً (أن في الشعر موسيقا مادامت الكلمة نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السرعة والخفة أو الشاغل والإبطاء والخشونة والفظاظة...) <sup>(٣)</sup>.

هذا التقارب بين الإيقاعين أدى إلى الاختلاف حول طبيعة الإيقاع الشعري، فظهرت نظريات تجعل الدور شرطاً أساسياً ولازماً للإيقاع حتى طابقت بينه وبين الوزن منكراً أي وجود للإيقاع النثري، لأنها ترى أن الإيقاع لا يكمن إلا في الأصوات دون المعاني، بينما توسعت نظريات أخرى في دلالاته لتصل به إلى مستوى أشمل من إيقاع الدور أو التكرار، وتسمح لنا بدراسة الإيقاع الشعري والنثري معاً لأنها ترى أن الإيقاع شديد الصلة بالنغم<sup>(٤)</sup>، فقد أكد (شللي) أن (الشعر بالمعنى الخاص يعبر عن التنسيق اللغوي، وخاصة اللغة الموزونة التي تخلقها تلك القوة الملوكية التي يختفي عرشها وراء طبيعة الإنسان الخفية وهذا ينبع من طبيعة اللغة نفسها التي هي نقل مباشر لتصرفات كياناتنا الداعلي وعواطفه)<sup>(٥)</sup>.

(١) نعيم البياضي: الشعر بين الفنون الجميلة، ص ٧٤.

(٢) المرجع السابق: ص ٧٣.

(٣) المرجع السابق: ص ٧٧ - ٧٨.

(٤) رينيه ويليك، لوستين ولرين: نظرية الأدب، ص ١٧٠.

(٥) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ص ١٧٩.

كما أكد شللي أن الانسجام اللفظي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ وبترابط الصوت مع المعنى فيها، فالصوت والمعنى يأتلفان كأنهما مركب عضوي، ولغة الشعر لها نمط خاص من تخرار الأصوات يختار بالانتصام وانتآف، ولا يكون الشعر بدونه شعراً<sup>(١)</sup>.

ويرى (إليوت) في المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٤٢ أن موسيقا الشعر (ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى... والمعنى في الشعر يتطلب موسيقا الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثر الواجب له... إنَّ الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإن موسيقا الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني<sup>(٢)</sup>).

موقف الدرس العربي القديم يكاد لا يخرج عن المفهوم الأول الذي يجعل الإيقاع مطابقاً للوزن، فعلمائنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم الصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلاحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح مظاهر فني العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي<sup>(٣)</sup>.

(١) المرجع السابق ص ١٨١.

(٢) محمد اللويهي: قضية الشعر الجديد، ص ١٩ - ٢٠.

(٣) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٢٢١.

لاريب أن الشعر والموسيقا يلتقيان في مادة الإيقاع التي هي الصوت- كما  
أشرنا سابقاً- إلا أنه في الموسيقا غاية في ذاته، حيث تبدو آفاقه الدلالية غائمة وقاصرة  
عن تحقيق إبداعات خيالية على نحو كامل<sup>(١)</sup>، بينما يرتبط الصوت في بنية اللغة  
الشعرية بعلاقات ذات أبعاد شتى مما يفرض على الوزن نظاماً متميزاً يبعده عن طبيعة  
الإيقاع الموسيقي، ويجعله نظاماً إشارياً معقداً محملاً، مما يشير إليه من دلالات، بينما  
يحمل الصوت الموسيقي طابعاً غفلاً بالمعنى<sup>(٢)</sup> وهذا ما عناه حازم القرطاجني حين  
أشار إلى هذه الناحية بقوله: إن الشعر يتألف من (التخايل الضرورية، وهي تخايل  
المعاني من جهة الألفاظ)، وتخايل مستحبة وأكيدة وهي (تخايل اللفظ في نفسه،  
وتخايل الأسلوب، وتخايل الأوزان والنظم)<sup>(٣)</sup>.

ومع ذلك ظلّ مصطلح الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقا، فلم يرد ذكره في  
أثناء حديثهم عن الشعر إلا نادراً، إذ نجد لدى ابن طباطبا إحساساً واضحاً بوجوده  
دون أن يميزه كعنصر مستقل فيقول في تعريفه للشعر: إنه (كلام منظوم بائن عن  
المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصّ به من النظم الذي إنّ عدل عن  
جهته مجتهد الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محلود، فمن صحّ طبعه وذوقه  
لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق

(١) هزل: فن الشعر، ترجمة جورج طرايشي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٩-١٠.

(٢) نعم اللفظ: الشعر بين الفنون الجميلة، ص ٧٧.

(٣) حازم القرطاجني: منهج البلغاء، ص ٨٩.

لم يستفّق من تصحيحه وتقويمه معرفة العروض والحدق به<sup>(١)</sup> فهو يعرف الشعر لأعلى أساس الوزن والتناسب الصوتي، بل على اعتباره بنية لغوية منتظمة انتظاماً إيقاعياً خاصاً يقوم على التناسق والوحدة والانسجام الذي إن اختل بجمته الأسماع بل إنه يدرك أن ارتباط الشعر بالإيقاع أشد من ارتباطه بالعروض، فيقول: (وللشعر الموزون إيقاع يطربّ الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)<sup>(٢)</sup>، وهذه طفرة قلّ مثيلها في التراث العربي، فقد كان الجاحظ قد أكد في إحدى رسائله أنّ وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى، وأن كتاب (العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النفوس، لا تحده الألسن محدّ مقنع، قد يُعرف بالهاجس كما يُعرف بالإحصاء والوزن)<sup>(٣)</sup>، ويؤكد ابن فارس هذه الفكرة بقوله: (إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة)<sup>(٤)</sup>.

وإذا تبعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية القديمة وجدنا أنه لا يخرج عن هذا الفهم، فقد نقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي أن الإيقاع (حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية)<sup>(٥)</sup>، وهو فهم لم يستطع الاستفادة منه عند دراسة الوزن الشعري، إذ لم يخرج به عن الأساس الزمني.

(١) ابن طبطبا: عيار الشعر، ص ٣-٤.

(٢) المرجع السابق: ص ٣.

(٣) الجاحظ: ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة للقيان، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٣٤٤هـ، ص ٦٣.

(٤) أحمد بن فارس: الصحاح في لغة العرب، مجمع ونشر المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩١٠م، ص ٢٣٠.

(٥) ابن سيده: المخصص، السفر (٢)، مادة (وقح)، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨.

وتابع أصحاب المعاجم الفراهيدي في فهم الإيقاع، فقد جاء في لسان العرب أنه (من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها)<sup>(١)</sup>، وفي القاموس المحيط: (هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها)<sup>(٢)</sup>.

وتتوسع دلالة الإيقاع عند الفلاسفة القدماء، فلا تنحصر في الموسيقى بل تشمل الحروف أيضاً إذ يعرفه أبو حيان التوحيدي على أنه (فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، متشابهة، ومتعادلة)<sup>(٣)</sup>، أما الفارابي فيعرفه على أنه نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت، والوزن الشعري، نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل)، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة<sup>(٤)</sup> كما يعرفه ابن سينا على أنه (تقدير لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً)<sup>(٥)</sup>، لكن الإيقاع عنده عنصر أساس في صناعة الشعر الذي يعرفه بقوله (إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة - ومعنى كونها موزونة أن

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (وقع)، طبعة جديدة ومحققة، دار المعارف، مصر، ب.ت.

(٢) مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، الجزء الثالث، طه، شركة فن الطباعة، مصر، مادة (وقع)، ب.ت.

(٣) أبو حيان التوحيدي: المقالسات، تحقيق محمد توفيق حسين، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٨٥.

(٤) الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ب.ت، ص ١٠٨٥-

١٠٨٦.

(٥) ابن سينا: الشفاء - الرياضيات ٣- جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة للتربية،

القاهرة، ١٩٥٦، ص ٨١.

يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر<sup>(١)</sup>.

ويمكننا أن نخرج من كل ذلك بأن الدرس القديم للإيقاع الشعري مرتبط بدراسة الإيقاع الموسيقي يلتقيان عند عنصر الزمن الذي يقوم على تناسب المسافة بين الحركة والسكون، لكن العرب لم يلحظوه في الشعر إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في زمن نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها بنسب محدودة، فحصرُوا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى ومع أن الإيقاع الشعري والبلاغي لم يتبلور في الفكر العربي كنظرية أو كمبدأ متميز، ولم يبرز كمصطلح متعارف عليه، إلا أن مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناوهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله، ونظرة سريعة على مواقفهم من الظواهر التي سموها (محسنات بلاغية) تظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع البلاغي، وما نظرية النظم التي تبلورت على يدي عبد القاهر الجرجاني سوى دليل واضح على تذوقهم جماليات هذا الإيقاع.

ولعل محاولة حازم القرطاجني كانت الأكثر دقة حين استطاع أن يفرق بين الإيقاع الشعري والموسيقي بعد أن أدرك أن صورة التناسب الزمني في الشعر تختلف كلياً عنها في الموسيقى، وذلك لاختلاف الأداة، فالشعر عنده يتألف من (التخايل الضرورية، وهي تخايل المعاني من جهة الألفاظ)، وتخايل مستحبة وأكيدة هي تخايل

---

(١) ابن سينا: للشفاء - المنطق - ٩- الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٢.

(اللفظ في نفسه، وتخايل الأسلوب وتخايل الأوزان والنظم)<sup>(١)</sup>، وهنا نلاحظ تفريقه بين الوزن والنظم الذي يدل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، وعلى ذلك تصبح دراسة الوزن عنده أكثر شمولاً مما قدمه العروضيون، فلا بد لمعرفة الوزن الشعري من (معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض، أو موازية لها في الرتبة)<sup>(٢)</sup>، لذا يجب أن يدرس الوزن (تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية، ويشهد به الذوق الصحيح، والسماع الشائع عند فصحاء العرب)<sup>(٣)</sup>، لكن معرفة جهات التناسب في المسموعات والمفاهيم لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع<sup>(٤)</sup> والنظر البلاغي يقتضي (أن يُعدل بكثير من تقديرات الأوزان عما قُدِّر به العروضيون إذ كانوا جهالاً بطرق التناسب والتنافس)<sup>(٥)</sup>.

واضح مما سبق أن حازماً أحس بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يتمثل في النظام القائم على التناسب بين المسموعات والمفاهيم القائمة بدورها على التخيل، وهو ينبع من تألف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لاتنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه، كما

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلاغة، ص ٨٩.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٢٦.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٥٨.

(٤) المرجع السابق: ص ٢٢٦.

(٥) حازم القرطاجني: منهاج البلاغة، ص ٢٣١.



تقوم على التخالف والتضاد، لأن (التماثل والتشابه والتخالف قد يقع في أشياء كثيرة الوجود)<sup>(١)</sup>، فالكلمة عنده -التي هي أداة الشعر- تتميز بالتوافق بين المفهوم والمسموع مما يكسبها قدرة الموسيقى على الإيحاء الصوتي القائم على استغلال الصفة المكانية<sup>(٢)</sup>. يقول حازم: (ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة، واستعداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها في حسن اطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة، والوضع المتناسب العجيب، فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من اعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس)<sup>(٣)</sup>، لأن (للنفوس في تقارن التماثلات وتشافعها والمتشابهات والتضادات، وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام)<sup>(٤)</sup>.

هذان الجانبان الزماني والمكاني عبر عنهما حازم بمصطلحي: الأسلوب، والنظم، اللذين يدلان على سياق إيقاعي له حركته التي تضم المعنى والمبنى معاً، فالنظم يمثل صورة هذه الحركة في (الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب)، أما الأسلوب فهو صورة نفس الحركة ولكن في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد

(١) المصدر السابق: ص ٤٥.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ١٧١.

(٣) حازم القرطاجي: منهاج البلاغة، ص ١٢٢ - ١٢٣.

(٤) لمرجع السابق: ص ٤٤ - ٤٥.

من أوصاف جهة إلى جهة<sup>(١)</sup>، وبهذين الجانبين تتمثل القوة المحركة للسياق بما يولدان من علاقات متحاذبة داخل النص، فإذا تطلب الشعر تناسباً في النظم تبع ذلك خضوع الأسلوب أيضاً للتناسب، يقول حازم: (إن النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل تخيل رقة نفس القائل ولو وقع ذلك مثلاً في طريقة الفخر لم تخيل الغرض، بل تخيل ذلك الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية)<sup>(٢)</sup>.

مما سبق نجد أن حازماً استطاع أن يتجنب ما وقع فيه القدماء حين التمس عليهم معنى الوزن العروضي. بمعنى ترتيب الألفاظ والمقاطع، وتنظيمها وفق ما يقتضيه الميزان، حتى أصبحت كلمة موزون تعني / المنظم والمرتب، وهذا غير صحيح لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة (نظم) أما كلمة وزن، وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة<sup>(٣)</sup>، أي أنه يدل على (تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات وتساوي مقاديرها الزمنية، إذا قوبلت ببعضها جملة)<sup>(٤)</sup>، أما الإيقاع فيكون (مع توازيها وتناسقها لتقابل بعضها بعضاً تفصيلاً)<sup>(٥)</sup>.

---

(١) المرجع السابق: ص ٣١٣.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٦٤.

(٣) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦، ص ٤٥ - ٤٦.

(٤) ميخائيل ويردي: فلسفة الموسيقى الشرقية، ط١، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٤٨، ص ٤٦٥.

(٥) المرجع السابق: ص ٤٦٥.

وإختلف الباحثون المحدثون في تناول الإيقاع الشعري وفهمه، وذلك بتنوع مشاريعهم واتجاهاتهم، ولا سيما بعد زيادة التواصل مع الثقافات الأجنبية، فجعله محمد مندور أحد عنصرين أساسيين يقوم عليهما الفن الأدبي، هما الإيقاع والكم، (أما الإيقاع فهو موجود في النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متحاوية أو متقابلة)<sup>(١)</sup>، أما الكم فيختلف بين الشعر والنثر، ففي حين نجده محدداً في الشعر (بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما) وهو الوزن<sup>(٢)</sup>، نراه في النثر يتحدد بكم (الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها)<sup>(٣)</sup>، ومن هنا يختلف الشعر عن النثر، إذ إنه في (النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيراً ما تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة)<sup>(٤)</sup>.

وبتأثير الثقافة الغربية يدعو مندور إلى إمكانية تحديد الكم بتحديد مواضع النبر والارتكاز، التي يتولد من تكرارها الإيقاع، لكن هذا التحديد لم يكن دقيقاً تلك الدقة التي تتطلبها الإيقاع الشعري والتي عبر عنها بمفهوم (النسب المحددة)، مما يجعل فرضيته

(١) محمد مندور: في الميزان الجديد، ط٢، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص ١٨٧، وانظر كتابه: في النقد والأدب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ب١ت، ص ٣٠.

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٨٧.

(٣) محمد مندور: في النقد والأدب، ص ٣٠.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٠.

غير سليمة<sup>(١)</sup>، وهو يعترف بذلك قائلاً: (إن استقامة الوزن، أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم، كما أن الشعر العربي لا يمكن أن نسميه شعراً ارتكازياً)<sup>(٢)</sup>، وفي هذا دلالة على أن العلاقة بين (النثر) و (الكم) لم تكن واضحة تمام الوضوح عند محمد مندور.

ويقتر إبراهيم أنيس بعدم أساسية النثر في اللغة العربية (فليس لدينا من دليل يهديننا إلى مواضع النثر في اللغة العربية، كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى)<sup>(٣)</sup>، كما اعترف أنه (لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النثر منها)<sup>(٤)</sup>، ومع ذلك فقد جهد لايتخراج قواعد النثر العربي معتمداً في ذلك على تتبعه لقراءات المجهدين من قراء مصر<sup>(٥)</sup> فوضع قواعد النثر اللغوي.

أما الشعر فيتميز عنده عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد والتي تعرف في اللغة الإنجليزية intonation أي (موسيقا الكلام)<sup>(٦)</sup>، وهي تدل على اختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمات والمقاطع، فالتسلسل في درجة الصوت يخضع

---

(١) مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ط٢، مطبعة النعمان، لندف الأكرف، ساعدت كلية الفقه على نشره، ١٩٧٤، ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٩٣.

(٣) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩، ص ١٧١.

(٤) المرجع السابق: ص ١٧٤.

(٥) المرجع السابق: ص ١٧١.

(٦) المرجع السابق: ص ١٥١.

لنظام خاص يختلف من لغة إلى أخرى<sup>(١)</sup>، لكن أنيس لم يوضح حدود هذه الموسيقى الكلامية، و لم يصع قواعدها أو نظامها الخاص بها، (فالبحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين عندنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يهتدِ موسيقونا إلى السلم الموسيقي في غنائنا)<sup>(٢)</sup>، أما الإيقاع فلم يأتِ على ذكره إلا لماماً في إشارة عابرة جعل منه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يُدرس دراسة كافية حتى الآن، لكنه أساس في التفريق بين (توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظاماً وتواليها حين تكون في النثر، ويرى أن الإيقاع في إنشاد الشعر ليس إلا (زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر)<sup>(٣)</sup> وكأنه يطابق بينه وبين النثر وهو يقوم عنده بعملية التوازن والتعويض بين حروف المدّ والحروف الصحيحة الساكنة، وهنا ممكن الخلاف بين إنشاد المصري والعراقي، إنه في موضع النثر من الكلمة، وليست حقيقة الإيقاع عنده مقصورة على زيادة في كمية المقطع، بل يمتزج بما سماه (النغمة الموسيقية) التي فيها علو أو هبوط يهدف المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعاً لتأثر الوجدان<sup>(٤)</sup>.

ويدعو محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) دعوة صريحة للاعتماد على

(١) المرجع السابق: ص ١٧٥.

(٢) المرجع السابق: ص ١٧٥.

(٣) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص ٢٤٩.

(٤) المرجع السابق: ص ٢٤٩.

النظام النثري كأساس إيقاعي للشعر<sup>(١)</sup>، وذلك على الرغم من اعترافه بعدم ثبات النثر كنظام صوتي، وبعدم فاعليته في حركة المعنى والمبنى الشعري<sup>(٢)</sup>، كما أنه لم يلتفت إلى إشارة إليوت - الذي جعل محاضراته عن موسيقا الشعر مقدمة لبحثه - بأن (هناك أشكالاً تناسب بعض اللغات ولا تناسب لغات أخرى... وأن كل لغة -مادامت هي نفس اللغة- تفرض قوانينها وحدودها ولا تسمح إلا بالإجازات التي تناسب طبيعتها، وأنها تملئ مايناسبها من إيقاعات الكلام وأنماط الصوت)<sup>(٣)</sup>.

إلا أن كل ذلك -في رأيه- لايلغي وجود النظام النثري في اللغة العربية<sup>(٤)</sup>. (بل إن طبيعة اللغة العربية لاتأباه وإن كان النظام التقليدي من الإيقاع الكمي يختلف عنه)، لكن إذا أدخلناه على الإيقاع الشعري لآنكون قد أقحمنا شيئاً غريباً يصيب اللغة بالضرر<sup>(٥)</sup> ويحتاج لرأيه (ببعض أغانيها العامية التي خرجت خروجاً جزئياً أو كاملاً على النظام العروضي الذي حدده الخليل بن أحمد، فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين طول وقصر، بل أخذت تتبع ترتيب النثر، فالتقطت بذلك كثيراً من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة)<sup>(٦)</sup>، ويعتمد في تطبيق فرضيته على بحر الخنّب مدلاً بذلك على شرعية إلغاء النظام الكمي، وتجاوزه إلى النظام النثري<sup>(٧)</sup>.

(١) محمد اللويهي: قضية الشعر الجند، ص ٢٣٥ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٣٩.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٤ - ٢٥.

(٤) المرجع السابق: ص ٢٣٩.

(٥) المرجع السابق: ص ٢٤٤.

(٦) المرجع السابق: ص ٢٤٤.

(٧) المرجع السابق: ص ٢٤٥.

لاريب أن هذه الدعوة وجدت عند بعض الدارسين قبولاً، دفع إلى وضع حدوده على أساسها، فقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية أن الإيقاع هو (تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر)<sup>(١)</sup>.

إلا أن شكري عياد يؤكد (أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهريّة في بنية الكلمة، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها)<sup>(٢)</sup>، ولم ينكر دوره الأساسي في تنويع الإيقاع في موسيقا الشعر العربي، أي أنه يمكن للشاعر أن يحدث الأثر الذي يريد (بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تولف معاً موسيقية الشعر، والتأليف بين عدد من العناصر المتزامنة على هذا النحو مبدأ عام من مبادئ الفن)<sup>(٣)</sup>.

ويفرق عياد بين النبر الطبيعي (الذي ينشأ من رغبة المتكلم في الإشعار بانتهاء كلامه)<sup>(٤)</sup> والنبر الموسيقي الخاص بالأوزان، وقد يتفق النيران، وقد يتنافران، وكلاهما قد يتفق مع طول المقاطع، وقد يتنافر معه..

ويميز بين الإيقاع الموسيقي والشعري على أساس النبر الذي يبدو في الموسيقى أكثر أهمية لأنه يلعب دوراً أساسياً أكثر ارتباطاً بحركة الجسم من الشعر، فطبيعي أن تحتفظ الموسيقى بالأساس الفيسيولوجي لهذه الحركة، وهو تتابع الحركات القوية

---

(١) إبراهيم فقي: معجم المصطلحات الأدبية، ط١، طبع للمؤسسة العربية للدراسين المتحدين، طبع لتعاونية المصالية، تونس، مادة (إيقاع)، ١٩٨٦.

(٢) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ٤٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٤٩.

(٤) المرجع السابق: ص ٤٩.

والضعيفة بنظام، وبما أن هذا التابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضرورياً أيضاً كانتظام النبر<sup>(١)</sup>.

أما في الشعر فالإيقاع يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها، ومن هنا تبرز أهمية طول المقاطع وقصرها، حتى إنها في بعض اللغات فاقت أهمية النبر نفسه، وإن كان النبر من أهم أسباب طول المقاطع وقصرها، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات<sup>(٢)</sup>.

وهذا لا يعني أنه حصر الإيقاع في مجاله الصوتي، بل توسع في مفهومه ليربطه بالمعنى والإحساس فالإيقاع عنده.. عنصر أساسي في الفنون كلها، ويعرفه بأنه (الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بال تكرار، ويقوم على عاملين: أحدهما: جسمي، أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم، كحركة القلب، والثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل، وهذا العمل ليس منفصلاً عن سابقه لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر انتاجاً يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم)<sup>(٣)</sup>، ويرى عياد أن الوزن يمثل الوجه المادي أو الفيزيائي للإيقاع، فعرفه على أنه (حركة منتظمة، والتام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام، وتميُّز الأجزاء عن بعض في كل

---

(١) المرجع السابق: ص ٥٨.

(٢) المرجع السابق: ص ٥٨.

(٣) شكري عياد: مخزن إلى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢، ص ٥٣.



بمجموعة شرط آخر....<sup>(١)</sup>.

والفصل عنده في وجود الإيقاع أو عدمه هو إحساسنا به، على أن هذا الإحساس كثيراً ما يغمض إذا لم يسنده أساس موضوعي، أو اتخذ أساساً موضوعياً غير سليم<sup>(٢)</sup>، ومن هنا نراه يعرض لنظرية ريتشاردز في الإيقاع، ويعلمها نظرية عامة في الشكل الأدبي ذات عمق وشمول فيوافقه على تجاوز معناه الفيزيائي إلى المعنى النفسي مبيناً (أن القيمة الحقيقية للإيقاع - وذلك النوع منه المسمى بالوزن - لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد)<sup>(٣)</sup>، فالإيقاع (ليس شيئاً فيزيائياً، وليس شيئاً في طبيعة الأصوات نفسها... إنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله ندرك: لاصوت الكلمات فقط بل مافيها من معنى وشعور)<sup>(٤)</sup>، لذا فإن تأثير الصوت يتحدد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه<sup>(٥)</sup>، ولا بد لأي تحليل أن يتجنب الفصل بين الصوت وهذه الظروف، فقد يكون للإيقاع الصوتي بمفرده تأثير ولكن هذا التأثير لا يسمى فناً

---

(١) شكري عيك: موسيقى الشعر العربي، ص ٥٣.

(٢) المرجع السابق : ص ٧٧.

(٣) المرجع السابق : ص ١٤٢.

(٤) المرجع السابق : ص ١٣٩.

(٥) المرجع السابق : ص ١٤١.

أو غير في حتى يلتقي الإيقاع مع المعنى<sup>(١)</sup>.

إذن فقد حدد عياد الإيقاع الصوتي من خلال عناصر ثلاثة: أولها المقاطع التي تستغرق كمًّا من الزمن في أثناء النطق بها، وثانيها التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب... إلخ، وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة<sup>(٢)</sup> وتختلف هذه العناصر في درجة بروزها من لغة إلى أخرى، ولا تكتمل صور التشكيل الصوتي الإيقاعي إلا إذا ارتبط بإيقاع نفسي يتمثل بذلك النشاط النفسي الذي من خلاله ندرك مالمكلمات من معان ومشاعر.

وتابع سيد بحراوي شكري عياد حين أقام دراسته للإيقاع الصوتي على أساس العناصر الثلاثة (المقاطع والنبر والتنغيم)<sup>(٣)</sup>، فالإيقاع عنده نظام كبير وواسع يشمل أنظمة فرعية تتجادل وتتفاعل لتشكل النظام الإيقاعي العام، فالنظام المقطعي مثلاً يضم مجموعة من العلاقات الجدلية بين المقاطع القصيرة والطويلة وزائدة الطول، وكل منها يطبع الإيقاع بطابع كمّي خاص، فإذا ماغلب النبر في فعاليته أو التنغيم طَبَعَا الإيقاع بطابع الكيفية<sup>(٤)</sup>.

---

(١) للمرجع السابق : ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٢) للمرجع السابق : ص ٣٦.

(٣) سيد بحراوي: نحو علم العروض المقارن، مجلة لمعرفة، ع ٢٩٥، أيلول ١٩٨٦، وزارة الثقافة والإرشاد، ص ١٢٦.

(٤) للمرجع السابق : ص ١٢٧.

هذه الأنظمة ذات فعالية دلالية، فكل منها يمثل نظاماً إشارياً ذا دلالة تختلف باختلاف المذاهب النقدية، والمدارس الفنية، فالعرب القدماء أو بعض الغربيين المحدثين جعلوا دلالاته محضة بينما جعل الرومانسيون هذه الدلالة لخدمة المضمون العاطفي، وربطها الماركسيون بالمضمون الفكري<sup>(١)</sup>.

وعلى أساس الخصائص الصوتية للشعر جاء تعريف رجاء عيد للإيقاع، فهو (ليس عنصراً محدداً وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة. تتشكل من الوزن والقافية الخارجية، والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبني عليه القصيدة)<sup>(٢)</sup>.

من هذه المواقف نلاحظ أن أغلب الدارسين المعاصرين ركزوا على عامل الزمن الصوتي كعنصر اساس في الإيقاع، مع ان عامل الوقت تابع للحركة حتى قبل تجسيمه بالمادة، ويرى محمد العياشي أن هذه الحركة (تولدها المخيلة، ويخفق بها القلب، وتنطبع في النفس أول الأمر، ثم تجسمها الأيدي بالضرب على آلة موسيقية، أو الجسم عند الرقص، أو الصوت عند الإنشاد، فأساس الإيقاع هو الحركة، ولكن ليس كل

---

(١) للمرجع السابق : ص ١٢٧.

(٢) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ١٥.

حركة إيقاعاً، فحركة الإيقاع تخضع لمبادئ لاتفريط فيها هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام، والمعاودة الدورية<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا الأساس بني صاحب المعجم المفصل في اللغة والأدب، تعريفهما للإيقاع الأدبي، فهو (حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنشور والمنظوم والنتائج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزواج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعراً في سياق الأوزان والقوافي)<sup>(٢)</sup>، ويخرج به المؤلفان من حيز الفن الأدبي، فيعرفانه من خلال الفن عامة على أنه (نسق الحركة الناجمة عن العناصر المكونة لكل فن)<sup>(٣)</sup>.

ويعدّه صالح العياري (المادة الجوهرية التي لعبت دوراً فاعلاً في حقل الشكل والمعنى الذي تكونت بهما جميع اللغات)، ويعرفه على أنه (جملة من الحركات المتتابعة، تربطها متوالية عددية قابعة في ذات الأشياء نفسها، وظيفتها الرئيسية هي الترتيب والتنسيق للعلاقات الخاصة بين جوهرين أو أكثر، وتحكم هذه الجملة أيضاً سلسلة من الأفعال الموجبة والسالبة، وأخيراً فهي عبارة عن شبكة علاقات محورية بين جوهر (الداخل - الخارج) الذي ينتمي للشيء الموجود، وإنّ شبكة هذه العلاقات المحورية موجودة في ذات الموجودات المنفصلة، وفي ذات الموجودات المتصلة)<sup>(٤)</sup>.

(١) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٤٣.

(٢) ميشال عاصي، إميل يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط١، دار الملائين، بيروت، ١٩٧٨، المجلد الأول، ملحة (إيقاع).

(٣) المرجع السابق: المجلد الأول، ملحة (إيقاع).

(٤) صلاح العياري: محاولة في فهم ماهية الشعر من مجلة المعرفة، ع ٢٣٧، تشرين الثاني ١٩٨١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص ٦٩.

وهكذا أخذت الدراسات تجو نحو تبين معالم الإيقاع، وفهم دقائقه، فوسعت آفاقه فإذا هو (فاعلية متميزة ذات صور شتى لاحتصر لها، قد تتباين من عصر إلى عصر ومن فنان إلى سواه)<sup>(١)</sup>، وما الوزن إلا صورة من صوره، وكلاهما (نظام في نسب أو مسافات متماثلة أو متجاوبة أو متوازية أو منسجمة)<sup>(٢)</sup> وتتسع دلالاته لتشمل النغم الصادر عن العلاقات القائمة بين الأصوات والكلمات والجمل، سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية أو دلالية مما يولد حركة شعرية إيقاعية متعددة الأبعاد تقوم على أساس التناسب والنظام والتوازن، ومن هذا المنطلق، توسع د. نعيم الياني في دلالاته فربطه بالصعود والهبوط، البطء والسرعة، والحركة والتوقف، كما رآه في المماثلة والمخالفة، والموازنة والمقابلة، في الوحدة والتنوع، في حدة الصوت وريحاقته وفي شدته وضعفه، وفي طول العبارات وقصرها<sup>(٣)</sup>.

بهذا الفهم فتح نعيم الياني نوافذ بعيدة للإيقاع، تعطيه صوراً ثرة وغنية، وتتجاوز به المجال الصوتي الضيق، فإذا آثاره تبدو واضحة في كل مظاهر الفن القولي، والتي سماها الدارسون: الفنون البلاغية أو العلم الكلي، ولعل ذلك ماجعل دراسته التي نشرت في مجلة التراث العربي<sup>(٤)</sup> دراسة فريدة من نوعها من حيث الدقة والشمول،

(١) نعيم الياني: ثلاث قضايا حول موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، ع ١٧، تشرين الأول ١٩٨٤، اتحاد للكتاب العرب، دمشق، ص ٩٠.

(٢) المرجع السابق: ص ٩٠.

(٣) المرجع السابق: ص ٩٩.

(٤) نشرت هذه الدراسة في مجلة التراث العربي التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق في الأعداد: ١٥-١٦-١٧-٢٥-٢٦.

وفيها وضع الياني قواعد تشكل الإيقاع القرآني، حيث كان الجانب الصوتي واحداً من جوانب كثيرة أخرى، ساهمت في ملاحقة القاعدة الإيقاعية، وهذه القواعد هي<sup>(١)</sup>: التنوع، التقابل، الترجيع، التوقع، الإضافة، الزخم، السكت، القفلة، الفاصلة. كما استطاع أن يجلو الغموض عن كثير من قضايا الإيقاع الأساسية؛ فميز بين الوزن والإيقاع تمييزاً دقيقاً، (فالوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكوني الجاهز والمحدد، أما الإيقاع فهو العنف المنظم، أو حركة النص الداعلية، الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفمة للعبارة التدفق والثراء)<sup>(٢)</sup>.

كما ميز بين إيقاع الشر وإيقاع الشعر، وإيقاع القرآن الكريم الذي يباينهما في تدرجاته الصوتية المختلفة، وجمالياته النغمية التي تتراوح بين الانتظام والتناسب، بين التوازن والتقابل تبعاً للفكرة أو للموضوع، للموقف أو للمعنى<sup>(٣)</sup>.

ويرى الياني أن الإيقاع القرآني ينبع من اندماج عنصرين: (من نغمة خاصة تناسب الفكرة، وتقوم القافية " الفاصلة القرآنية " فيها بدور المفتاح، ومن لحن ينتظم النغمات جميعاً على اختلاف درجاتها، وفي شكل منسجم ومتناسب، يخلف في رَوْع المتلقي شعوراً ما، بالنغمات يوقع إيقاعات شتى على أوتار النفس، وباللحن المتساوق

(١) نديم البالي: قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، ع ١٥ - ١٦، نيسان - تموز - ١٩٨٥، ص ١٣٣.

(٢) نديم البالي: ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، مجلة التراث العربي، عدد ١٧، تشرين الأول، ١٩٨٤، ص ٩٠.

(٣) نديم البالي: عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، ع ٢٥ - ٢٦، تشرين الأول - كانون الثاني، ١٩٨٦-١٩٨٧، ص ٦٤.

يترك وحدة الأثر، والعلاقة بين النغمات التي تصنع اللحن علاقة ذات أساليب شتى، فقد تقوم على الشوق أو الرقب، أو على الترجيع، أو على سواها من قواعد التشكيل<sup>(١)</sup>.

ويتجاوز الياقي حدود النص في بحثه عن مصدر النغم والإيقاع، فيبين دور القارئ أو المرتل في تشكيل النغم القرآني، وهي ناحية تتعلق بقدرة صوت القارئ، ومدى انفعاله وتخيله لمعنى النص وتمثله لبلاغته، ولبراعته في الأداء<sup>(٢)</sup>.

كما يمتد بدراسته ليقف على أحوال النفس المتلقية للإيقاع، لأن الأثر الفني لا يكون تاماً ولا كاملاً إلا إذا تداخلت في مكوناته، والتقت في رحابه طاقتان: الطاقة الكامنة في النص، وهي حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية، وصورها الفنية، وقيمها الموسيقية، وتركيباتها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقي، وهي حياة تتصف أيضاً بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزاً من خبرات جمالية وثقافية مختلفة، تتصالح الحياتان، وتلتقي الطاقتان فتتداخلان وتتغامضان لتحلقا الأثر الفني الكامل<sup>(٣)</sup>.

بهذا الفهم العميق والواسع لظاهرة الإيقاع نستطيع أن نتبين آفاقه وحدوده التي تمتد لتشمل أية سيلة يمكن أن تحقق للعمل الإنساني جمالياته الفنية؛ ولما كانت الظواهر البلاغية في العمل الأدبي - والشعري خاصة - وسائل هامة وأساسية تمنحه صفة الفن

(١) المرجع السابق: ص ٦٤.

(٢) المرجع السابق: ص ٦٧.

(٣) المرجع السابق: ص ٩٦.

الجمالي، كان لابد أنهما تحمل في أساسياتها محاور إيقاعية تتمثل من خلال حركة العلاقات الداخلة في النظام الشعري، والتي ترتبط أصلاً بخلفيات فكرية ووجدانية وثقافية تحكم في نظام النسق اللغوي، وتتطوي على عناصر متعددة ذات حركة متغيرة دائماً، فتتخذ أشكالاً مختلفة تبعاً لخصوصية الموقف الوجداني الذي يطوع العناصر الداخلة في البناء الشعري على نحو يحقق الانسجام والتناسب والتلاؤم فيما بينها ليبدو النص بعد ذلك وحدة عضوية متكاملة.

وفي سبيل الوصول إلى حالة الانسجام والتكامل تتحرك هذه العناصر وفق علاقات متفاعلة في حركة متجاوبة أو متتابعة أو متسايرة أو متناوبة أو متشابهة أو متموجة أو مسترسلة... وقد تتداخل عدة أنواع من الحركة في آن واحد محدثة تقاطعات أو تداخلات تفني الإيقاع، وترفع وتيرة، وذلك بسعيها نحو تحقيق التناغم والتآلف والانسجام الذي من دونه ينتفي الإيقاع، ويصبح العمل الأدبي نشازاً.

ويعد الوزن والقافية من العناصر الهامة في صنع الهيكل الإيقاعي لكن القسم الأكبر إنما يصدر عن النظام الداخلي لحركة العناصر، (فالقصيدة عمل تتأزر أجزاؤه، ويفسر أحدها الآخر، وينسجم كل منها ويتساند - في نطاق التناسب - مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة)<sup>(١)</sup>، لكن النظام العروضي - ولا سيما في الشعر العمودي - نظام ثابت لا يحمل أية خصوصية، بينما تقوم المتغيرات الداخلية بمهمة تحطيم آلية التلقي القائمة على تكرار الوزن والقافية، فينشأ عن ذلك صراع بين النظام

(١) ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ص ١٥٩.



الإيقاعي الخارجي الثابت<sup>(١)</sup> وبين المتغيرات الإيقاعية الداخلية التي تتحكم في نسيج العلاقات اللغوية والدلالية فيحدد حركتها بوسائل متعددة ذات صبغة فنية قائمة على التوازن أو التماثل أو التشابه أو التوازي أو التقابل أو التضاد...

ولكن السؤال الآن: هل أدرك بلاغيونا ونقادنا القدماء فاعلية الإيقاع البلاغي الداخلي؟ هذا ما ستجيب عنه الصفحات التالية من البحث.

---

(١) علوي الملهي: السكون للتحرك، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢، ح١، ص ٣٠٠.



## بين البلاغة والإيقاع البلاغي في التراث العربي

سنحاول في هذا الذيل أن نلجّ عالم الدرس البلاغي القديم لنلمس مافيه من مظاهر إيقاعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما في النص من جودة وجمال وحسن ومزية، ولعل الفن البلاغي كان المجال الذي احتضن تلك المظاهر ورعاها لتنمو وتشارك مشاركة فعالة في إضفاء السمات الأدبية والفنية على النص، دون أن تسفر عن وجهها، أو يكون لها الأولوية في توفير الجمال والحسن في الفن القولي.

إن البلاغة قبل أن تصبح علماً مستقلاً عرفت عبر تاريخها الطويل مفاهيم مختلفة، ومع أن جذرها اللغوي يدل أصلاً على الوصول والانتهاء إلى المكان<sup>(١)</sup> إلا أن مدلولها الاصطلاحي لم يعرف الاستقرار إلا في فترة متأخرة نسبياً بعد أن يمر بمرحلتين: أولاهما المرحلة التي صدرت فيها البلاغة عن النوق الفني، وكانت تدل على القول الأدبي. وأخراهما المرحلة التي أصبحت فيها علماً مستقلاً يصنف الظواهر البلاغية، ويصفها، ويستخرج خصائصها ليصبها في قالب تعليمي جاف وقد مرت فترة من الزمن تداخلت المرحلتان حيث ازداد التركيز على اتصال البلاغة بالنص، كما ازداد السعي نحو اكتشاف الخصائص الفنية والأدبية التي تؤدي إلى بلاغة العبارة، فمنذ

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلغ)، طبعة جديدة محققة، دار المعارف، القاهرة.

العصر الجاهلي اختلط مفهوم البلاغة بمعنى الفصاحة والبيان<sup>(١)</sup> إذ دلت الكلمات الثلاث على الكلام الذي يحمل سمات فنية وأدبية تنتهي بصاحبها إلى مايريد أن يصل إليه، ففي لسان العرب: (البلاغة: الفصاحة، والبَلْغ والبَلِغ، والبليغ من الرجال، ورجل بليغ وبلغ وبلغ: حسن الكلام، فصيح، بليغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه)<sup>(٢)</sup>.

وما إن استقرت الدولة العربية، وقامت حركة التأليف والتصنيف حتى سعى العلماء إلى تحديد ماهية البلاغة وضبط مفهومها، فجمع الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين) عدداً كبيراً من تعاريف السابقين، كانت تقرب حيناً من الخصائص الفنية للنص، وتبتعد عنه أحياناً كثيرة، إلا أننا لا نجد بينها تعريفاً جامعاً مانعاً يمكن أن يحقق الغاية ويفي بالغرض<sup>(٣)</sup>، فأغلبها عبارات موجزة يظلفها إيجاز أحياناً، ولا تضيء من جوانب المصطلح إلا جانباً، أو بضع جوانب من مثل قول الأصمعي: (البليغ من طبق المفصل، وأغناك عن المفسر)<sup>(٤)</sup>، وأما ما يتصل بالخصائص الفنية التي تورث العمل الشعري إيقاعه، فقد كانت أغلب التعاريف تتناول جانباً منها أو أكثر، لكنها لم تنجح في تقديم التعريف الجامع الشامل، مع أنها كانت تدور في أغلبها حول هدف تحقيق فنية النص وجودته وسلامته من عيوب التعقيد والتكلف، وعلى هذا جاء

---

(١) البيان: ملقّب به الشيء من الدلالة وغيرها، وبيان الشيء بيلاً: لتوضيح، لسان العرب، مادة (بين)، الفصاحة: البيان، ويوم فصيح: لأهم فيه ولا قر، وأصبح لصبح: بدأ ضوءه، واستهان، وكل موضح لقد لتضح، مادة (فصح).

(٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلغ).

(٣) صادي سمود: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ١١٣.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨، ج ١ ص ١٠٦.

تعريف جعفر بن يعقوب: (البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلي عن مغزاك، ويخرجه من التثنية ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون سليماً من التكلف بعيداً من سوء الصنعة برياً من التعقيد غنياً عن التأمل)<sup>(١)</sup>، ولعل أكثر السمات تردداً في تلك التعاريف هي سمة الإيجاز، الذي يقوم على قلة اللفظ، وإطالة المعنى، اعتماداً على القدرات الكامنة في الطاقة الدلالية والإيحائية للغة، معتمدة على الجواز والإشارة والإيحاء، من ذلك قول صبحار العبدى: (البلاغة الإيجاز)<sup>(٢)</sup>، (وقيل لبعضهم: ما البلاغة؟ فقال: الإيجاز، قيل: وما الإيجاز؟ قال: حذف الفضول، وتقريب البعيد)<sup>(٣)</sup>، أما مايتعلق بترتيب الأجزاء والتنسيق بينها على نحو يظهر الإيقاع التركيبي، ويرفع وتيرته، فهي قليلة إذا ما قورنت بالتعريفات والحدود الأخرى، فقد نقل الجاحظ عن اليونان أن البلاغة هي: (تصحيح الأقسام واختيار الكلام)<sup>(٤)</sup>، كما نقل عن بعض أهل الهند أن حسن الكلام وبهائه وحلاوته وسنائه (أن تكون الشماثل موزونة والألفاظ معدلة واللهجة نقية)<sup>(٥)</sup>، وهي لفتات تحمل إحساساً غامضاً بدور الإيقاع في توفير الجانب الجمالي والفني للنص، فإذا كان النص متماسكاً موزوناً معتدل الألفاظ، بقي اللهجة خالياً من التنافر والنشاز، تحقق له نوع من التلاؤم والانسجام، نتج عنه إيقاع فني خاص هو سر هذا الإحساس المبهج بالنشوة.

(١) العسكري: الصنائع، ص ٥٣، ونظر الجاحظ: البيان والتبيين، ج ١، ص ١٠٦.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، ج ١ ص ٩٦.

(٣) العسكري: الصنائع، ص ١٩٣.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، ج ١ ص ٨٨.

(٥) المرجع السابق: ج ١ ص ٨٩.

ونجد الجاحظ يؤكد هذا الاتجاه، فيصرح بأن (أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)<sup>(١)</sup>، ولا يتحقق ذلك إلا حين تتألف أصوات الكلمات وحروفها، حتى تخلو من التوعر والتعقيد الذي يعوق إخراج الحروف من مخارجها<sup>(٢)</sup>، وحتى يكون اللفظ نقياً لا غريباً ولا وحشياً<sup>(٣)</sup>، ولا ساقطاً ولا سوقياً<sup>(٤)</sup>، مما يوفر للفظلة أن تقع موقعها، وتصير إلى قرارها، وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها<sup>(٥)</sup>، وبذلك يتحقق التناسب والتلاؤم والانسجام (فالشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله)<sup>(٦)</sup>.

إن المقدرة على توفير العنصر الإيقاعي كان مدعاة للفخر عند أبي العتاهية حين أعلن أنه لو شاء أن يكون حديثه كله شعراً موزوناً لكان<sup>(٧)</sup>، وأن (أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم)<sup>(٨)</sup>.

(١) للمرجع السابق: ج ١ ص ٦٧.

(٢) للمرجع السابق: ج ١ ص ٣٥.

(٣) للمرجع السابق: ج ١ ص ١١٣ - ١١٤.

(٤) للمرجع السابق: ج ١ ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٥) للمرجع السابق: ج ١ ص ١٣٨.

(٦) للمرجع السابق: ج ١ ص ١٣٨.

(٧) للمرجع السابق: ج ١ ص ١١٥، ونظر أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، مطبعة مصورة عن دار الكتب،

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ج ٤ ص ١٣.

(٨) أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج ٤ ص ٣٩.

ومع أن الجاحظ كان حريصاً على معنى البيان والإيضاح في فهمه لمصطلح البلاغة، إلا أن كثيراً من مواقفه فيها جملة من المعاني والمبادئ التي نلمح فيها جوانب إيقاعية كإلحاحه على مبدأ مطابقة اللفظ للمعنى، ومراعاة مبدأ التناسب بينهما، ودعوته كي يلتزم المتكلم الدقة في الجمع بينهما، فمن صحيفة بهلة الهندي نقل أبو الأشعث تعريفاً مطولاً للبلاغة، من جملة أن: (من علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقاً، وتلك الحال له وفقاً، ويكون الاسم له لافاضلاً ولا مفضولاً، ولا مقصراً ولا مشتركاً<sup>(١)</sup>)، هذه الدعوة للمطابقة بين اللفظ والمعنى تمثل الإحساس بضرورة التوازن والتناسب بينهما، وإلا وقع التنافر والنشاز، وفقد العمل الغني قيمته، وتأثيره في المتلقي، فالبلغ من كان (لفظه في وزن إشارته، ومعناه في طبقة لفظه)<sup>(٢)</sup>.

كما تضمن مفهوم البلاغة عند الجاحظ معنى المناسبة بين المقام والمقال، فقد ورد في صحيفة بشر بن المعتمر انه (ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات)<sup>(٣)</sup>، و(مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم)<sup>(٤)</sup>، وكل ذلك إنما يقوم عنده على مبدأ التناسب وإصابة المقدار الذي يقوم بدوره على التعادل بين الدال والمطلول، فالكلام لا يستحق

(١) لجلعظ: البيان والتبيين، ج ١ ص ٩٢ - ٩٣.

(٢) للمرجع السابق: ج ١ ص ١١١.

(٣) للمرجع السابق: ج ١ ص ١٣٨ - ١٣٩.

(٤) للمرجع السابق: ج ١ ص ٩٣.

اسم البلاغة (حتى يسابق معناه لفظه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك)<sup>(١)</sup>، وهو أحسن ما اجتبه الجاحظ وألح عليه<sup>(٢)</sup>، لأنه يحقق الهدف الأول للبلاغة عند الجاحظ وهو: البيان والإيضاح والفهم والإفهام (فمدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضوع)<sup>(٣)</sup>.

نخلص من ذلك أن البلاغة في المرحلة الأولى كانت مرتبطة بمفهوم واسع يشمل المتكلم والمخاطب والنص، ثم بدأ الاتجاه نحو خصائصها المتعلقة بالنص الفني وذلك بإبراز جود السبك وسلامة النظم، مع سلامة اللفظ من عيوب النطق وشوائب اللغات الأجنبية، ونراها ترتبط بمبدأ التناسب بين الكلام ومقتضى الحال، وهو مبدأ اتخذ في كتاب البيان والتهيين اتجاهين؛ أولهما: مطابقة الكلام لمقتضى أحوال نفس المتكلم وما يعثرها من مشاعر وأحاسيس، وذلك حين يتجه الكلام البليغ ليبلغ كنه ما في النفس<sup>(٤)</sup> وثانيهما: مطابقة الكلام لمقتضى أحوال الفكر وذلك حين يتجه البليغ إلى مخاطبة العقل والفكر لخلق المعتقدات الجديدة<sup>(٥)</sup>، فكان الاتجاه الأول ممثلاً لبلاغة الشعر، ومثل الاتجاه الثاني بلاغة الخطابة.

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ج ١ ص ١١٥.

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق: ج ١ ص ١١٥.

<sup>(٣)</sup> المرجع السابق: ج ١ ص ٧٦.

<sup>(٤)</sup> المرجع السابق: ج ١ ص ١١٥.

<sup>(٥)</sup> المرجع السابق: ج ١ ص ٨٨، ١١٣.



وبمتاز المرء (٢٨٥هـ) بإحساس دقيق مكَّنه من تلمس بعض الجوانب الإيقاعية في مفهوم البلاغة، وذلك من خلال تعريفها الذي ضمته رسالة بعث بها إلى بعض أولي الأمر وكان قد أرسل يستوضحه رأيه في أي البلاغتين أبلغ: بلاغة الشعر أم بلاغة النثر، فكانت رسالته أول مؤلف مستقل يحمل اسم (البلاغة)...، وفيها حاول أن يقدم تعريفاً شاملاً فقال: (حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام وحسن النظم حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول)<sup>(١)</sup>، ومع أنه لم يفرض الإحاطة بجميع جوانب البلاغة، إلا أنه أبرز بعض الجوانب الإيقاعية الهامة في فن القول، وذلك حين ألح على تلك العلاقة المتواشحة بين اللفظ والمعنى، فالإحاطة والاحتواء يبرزان ذلك التفاعل العضوي الذي يقوم على الوحدة والتلاؤم والانسجام، ولا يتم ذلك إلا بحسن التأليف والنظم، واختيار الألفاظ على أساس التناسق بين الوحدات، والتلاحم بين الأجزاء إلى درجة التماسك والتعاضد في نطاق البنية العامة للنص، كما أن الإحاطة والاحتواء تحتاجان إلى العناية بالجوانب الإيقاعية المعنوية بتقريب البعيد الذي يبرز جانب المقابلة بين البعيد والقريب، والواضح والغامض... ويحذف الفضول الذي يبرز مبدأ (إصابة المقدار) الذي يقوم على التناسب والتوازي بين اللفظ والمعنى.

ويتأكد الاتجاه الإيقاعي عند المرء حين جعل ميزان التفاضل بين الشعر والنثر - إذا ما تساوى في بلاغتهما - ما ينتظم الشعر من وزن وقافية، ترتفع بهما وتيرة النظام

(١) المرء: رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، نشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص

الإيقاعي فيزداد الكلام بذلك حسناً وبهاءً، ويكون أشد فاعلية وتأثيراً<sup>(١)</sup>، إذا فالشعر لا يفضل النثر أصلاً، من حيث العروض بل من حيث البنية التركيبية الإيقاعية الداخلية، فإذا ماتساوا في هذا ازداد الشعر بهاءً بما فيه من وزن وقافية.

ومع أن المرد لم يأتِ بجديد إلا أنه استطاع أن يتحول بمفهوم البلاغة تحولاً كبيراً حين قصر دلالاته على صفات العبارة الفنية وخصائص فن القول، في حين كانت عند الجاحظ موزعةً للدلالة على المتكلم تارةً، وعلى النص تارةً أخرى، وعلى علاقة المتكلم بالمخاطب، تارةً ثالثة.

وكان لابن طباطبا (٣٢٢هـ) كذلك جهد هام في تبين معالم الإيقاع البلاغي، مع أنه لم يحدد البلاغة في تعريف خاص، وكأنه أحس أنها أكبر من أن تحصر في بضع كلماتٍ لاتفيها حقها، إلا أن الدارس يستطيع أن يشعر بإلحاحه على صفات الإيقاع البلاغي في صوغ الشعر، وأن هذه الصفات هي عيارٌ جودته وحسنه، هذا التوجه يبدو جلياً في قوله: (للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه)<sup>(٢)</sup>، في هذا النص يشير ابن طباطبا إلى مصطلح الإيقاع صراحةً فهو ينتج عن صواب الفهم، وحسن التركيب، واعتدال الأجزاء، والاعتدال مبدأ جمالي عند ابن طباطبا، (فعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة

(١) للرجع السابق: ص ٨١.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبدالعزيز ناصر السانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥، ص ٢١.

كل قبيح منفي الاضطراب<sup>(١)</sup>، أما حسن التركيب فأهم مظهره حسن التجاور وحسن التنسيق على نحو يحقق الانسجام والتناسب بين الأجزاء.

والاعتدال والتناسب لا يقتصران على العبارة عند ابن طباطبا، بل هما أساس نظام القصيدة ككل إذاً (ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحة فيلزم بينها لتنظيم له معانيها، ويتصل كلامه فيها)<sup>(٢)</sup>، (وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ماينسقه) قاله<sup>(٣)</sup>، (بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً، وفصاحةً وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ماشرطناه في أول الكتاب حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لاتناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة مابعداها، ويكون مابعداها متعلقاً بها مفتقراً إليها)<sup>(٤)</sup>.

هذه النظرة تحمل في طياتها ملامح النظام الإيقاعي الذي يقوم على التلازم والتناسب والانسجام، ولولاها ماتحقق هذا التلاحم بين الأجزاء، فإذا ماخرج جزء عن موضعه الطبيعي اختل النظام والنسق، واضطرب المعنى وفسد.

(١) للمرجع السابق: ص ٢١.

(٢) للمرجع السابق: ص ٢٠٩.

(٣) للمرجع السابق: ص ٢١٣.

(٤) للمرجع السابق: ص ٢١٣.

ولعل من أوضح الأدلة على إحساسه بالإيقاع التركيبي أنه لا يميز الشعر بالوزن والعروض، بل بما (خص به النظم، الذي إن عدل عن جهته بجته الأسماع وفسد على النوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه النوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به)<sup>(١)</sup>.

هذا النص يبين لنا أن ابن طباطبا لا يقيد الإيقاع الشعري بخصائص العروض والوزن ففي الشعر ماهو أكثر إيقاعية، وأشد تأثيراً، إنه البنية الداخلية التركيبية التي تقوم على أسس جمالية تتمثل في تلك المظاهر البلاغية التي جهد القدماء لاستخراجها، والتي تساهم، في بناء النسيج المتألف، وقد رأينا أن لدى ابن طباطبا إحساساً عميقاً بهذه البنية، ولكن دون أن يحاول بلورتها في نتائج واضحة.

وبتأثير الثقافة اليونانية جاء تناول قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) لمفهوم البلاغة، تغلب عليه النواحي الشكلية القائمة على العقل والمنطق، (فأحسن البلاغة: الرصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس مانظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الإقسام موفورةً بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم بإتقان المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي،

<sup>(١)</sup> للمرجع السابق: ص ٥ - ٦.

وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني<sup>(١)</sup>، في هذا النص يمكننا أن نلاحظ التطور الكبير في مفهوم البلاغة، فإذا كان المراد قد خصصها بالقول الفني، فإن قدامة قد خلصها من تبعية وظيفة الإيضاح والتبيين، إذ لم يعد الفهم والإفهام هدفها الأول، بل أصبحت مرتبطة بما يتوفر في النص من عناصر التساوي، والتوازن، والتكافؤ، والتناسب... المتولدة عن مظاهر النشاط البلاغي، والتي تشكل في تفاعلها إيقاعاً شكلياً شديداً الارتباط بالمعاني، إلا أن هذه المعاني يجب أن تكون خاضعة لمطالبات العقل والمنطق، والتي تنعكس بدورها على العناصر الإيقاعية، فكان هذا بداية الاتجاه نحو الشكلية الجافة التي وصلت أوجها في كتابات العصور اللاحقة، حيث تجسدت في فن المقامة، فمثلت ما يمكن أن يسمى (البلاغة الإيقاعية)، والتي قامت على الاهتمام بالصنعة البيعية، والزينة الشكلية، وهذا يعني أن قدامة لم يحدد إيقاع الشعر بالقافية والوزن وحسب<sup>(٢)</sup> بل حدده أيضاً بالإيقاع الداخلي البلاغي الذي يشمل إيقاع الكلمة، وإيقاع التركيب، وهو يقوم على التساوي والتجانس والتناغم... وهذه العناصر تبدو من خلال ماسماه قدامة الرصيع واتساق البناء، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، والتكافؤ، والتوازي والزادف... وكلها صفات تركز على مبدأ التناسب على مستوى الشكل والمضمون.

إلا أن كل ذلك كان يخضع عند قدامة لمقتضيات العقل والمنطق، صحيح أن هذه العناصر أساسية في تشكيل الإيقاع البلاغي، لكنها عناصر جامدة لا روح فيها

(١) قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق محي الدين عبدالحيد، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٣٢، ص ٣.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٢/٢، نشر مكتبة الخالجي، مصر، ومكتبة العثني، بغداد،

١٩٦٣، ص ١٥.

لأنها تقوم على تناسب منطقي خالص، يحرص على صحة الأقسام، وصحة المقابلة، وصحة التفسير<sup>(١)</sup>، والحفاظ على عدم التناقض ونقي الخلاف وهذا مما يقيد آفاق العمل الفني ويكبت فيه روح الإبداع بل إنه يلغي إشعاعاته النابعة من أعماق الشعر، والتي تحمل رؤيته، وتوحى بمشاعره وانفعالاته، والتي تولد في النص طاقة روحية خاصة تنظم أجزاء العمل الفني وتخلق فيه التلاؤم والانسجام.

ويولي الأمدي (٣٧٠هـ) اللفظ عنايته، فيجعل أكثر صفات البلاغة تقوم على جودته، وسلامته، وحسن إيقاعه، فهي عنده (إصابة المعنى وإدراك الغرض باللفاظ سهلة، عذبة، مستعملة، سليمة من التكلف لاتبلغ المذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية)<sup>(٢)</sup>، شروط بلاغة اللفظ - كما نرى - تحمل كثيراً من الملامح الإيقاعية، فسهولة اللفظ لا تتحقق إلا بتوفر الانسجام في نطق الحروف والتلاؤم بينها، وهذا شرط لتحقيق العذوبة، التي لا تتم على أكمل وجه إلا إذا سَلِمَت الحروف من التكلف في نظمها أي إذا سلمت من المعاطلة، من ذلك (تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أدخل بالمعنى بعض الإخلال)<sup>(٣)</sup>، ولعل من أبرز مظاهر إحساسه بإيقاع اللفظ استنكاره للتماثل الصوتي الشديد بين الألفاظ، والذي يؤدي إلى فساد النطق وفساد الملاءمة بين اللفظ والمعنى، من ذلك استنكاره لقول أبي تمام (عَشَنَّتْ عليه أخت بني

(١) لمرجع السابق: ص ١٤٩، ١٥٢، ١٥٤.

(٢) الأمدي: للموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢،

ص ٤٢٤.

(٣) لمرجع السابق: ص ٢٩.

حُشين<sup>(١)</sup>، (فهذا عند أهل العلم من جنون الشعراء)<sup>(٢)</sup>، إلا أن إنكاره لتداخل الكلمات والألفاظ لا يعني إنكاره لحسن التأليف والنظم، فإن (البلغاء والفصحاء لما وصفوا ما يستجد ويُستحب من النثر والنظم قالوا: هذا كلام يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض)<sup>(٣)</sup>، على أن تكون الغاية في ذلك التناسب بين اللفظ والمعنى، (ولم يريدوا به هذا الجنس من النثر والنظم، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها والتي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق، أو التضاد حسبما توجهه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله<sup>(٤)</sup>).

لكن هذا الإحساس الإيقاعي بقي غائماً مبهماً عند الأمدي، فقد صرح أن (اسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النظم وبينها لي، فقلت: إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصنعة، قال وسألت محمد الأمين عن شعرين متقاربين اختر أحدهما، فاخترتُ، فقال: من أين فضلتَ هذا على هذا وهما متقاربان؟ فقلت لو تفاوتا لأمكنني التبيين، ولكنهما تقاربا، وفضلت هذا بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبر عنه اللسان)<sup>(٥)</sup>، ولا ريب أن هذا راجع إلى أن الأمدي لم يستطع عبور الحاجز الذي حال دون بلورة مفهوم الإيقاع البلاغي، ألا وهو النزعة العقلية

(١) المرجع السابق: ص ٢٨٦.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٨٧.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٩٧.

(٤) المرجع السابق: ص ٢٩٨.

(٥) المرجع السابق: ص ٤١٤.

والمنطقية في الدرس الفني، فمن شروط البلاغة عنده - كما رأينا - ألا تبلغ الألفاظ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية، وهذا يخضع النص الفني لنوع من المراقبة العقلية المنطقية، ويجعله مقيداً بالقياس وإصابة المقدار، وما ذلك إلا مظهر من مظاهر طغيان الثقافة اليونانية على الفكر وامتداده إلى ذوق النقاد والبلغاء، بفضل نشاط المتكلمين حتى أصبحت البلاغة مرادفة (لتسخير ملكات الإنسان دون عناية بالهدف المشروع).<sup>(١)</sup>

ولعل الإحساس الإيقاعي عند الخطابي (٣٨٨هـ) كان أكثر وضوحاً إذ أدرك أن النظم صورة في النفس يتشكل بها البيان، وأن أثره في النفس وجه من وجوه الإعجاز (ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم)<sup>(٢)</sup>، فللقرآن الكريم نظم خاص له (صنيعه في القلوب وتأثيره في النفوس)<sup>(٣)</sup>، هذا التأثير لا يتم إلا بتحقيق أركان البلاغة الثلاثة (اللفظ والمعنى، والرباط الناطم)<sup>(٤)</sup> وعلى هذا كان النظم عمود البلاغة، وهو يقوم على (وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أبدل مكانه غيره جاءه منه: إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة، ذلك أن في الكلام ألفاظاً متقاربة في المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة

(١) مصطفى لاسف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، كتب النادي الأدبي والثقافي، رقم ٥٣، طبع دار البلاد، جدة، ص ٣٣، ب.ت.

(٢) الخطابي: بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغول سلام، دار المعارف، مصر، ب.ت، ص ٦٤.

(٣) المرجع السابق: ص ٦٤.

(٤) المرجع السابق: ص ٦٦.



مراد الخطاب... والأمر فيها وفي ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك، لأن لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحبها في بعض معانيها، وإن كانا يشتركان في بعضها<sup>(١)</sup>، في هذا النص نجد أن النظم يقوم على نوع من الإيقاع الذي يتضمن معنى المناسبة والتلازم بين اللفظ والمعنى، وهذا يحتاج إلى ثقافة وحذق جعلهما الخطابي رسماً وشرطاً لأبدٍ منهما، يقول: (أما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر)<sup>(٢)</sup>، وتعني الثقافة عنده المعرفة الدقيقة بالقرى اللغوية، فهي (لجام الألفاظ، وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه بعضه، فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان)<sup>(٣)</sup>، وعلى هذا كان النظم هو الصنعة العملية للإيقاع لأنه يتضمن نظاماً يعتمد على العناصر الإيقاعية بشكل أو بآخر تحقق له النظام.

ولم تكن البلاغة حتى منتصف القرن الرابع قد استقلت كعلم قائم بذاته، ولم تكن ظواهرها قد خضعت للتقسيم والتعقيد، على أنها أصبحت أكثر قرباً من مفهوم الصناعة أو الحرفة، وأصبح هناك ميل لتحديد أدواتها وقواعدها، مما دفع أبا هلال العسكري (٣٩٥هـ) ليصنع مؤلفه (الصناعتين: الكتابة والشعر) مؤكداً أن الأدب والبلاغة حرفة تحتاج إلى التأمل والدرس حتى لا يمزج الصفو بالكدر، ويخلط

(١) المرجع السابق: ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٣.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٣.

الفر بالعر<sup>(١)</sup>، فالأديب يحتاج الأديب ليمتلك ناصية الكلام، ولا يكون ذلك إلا بالمعرفة النظرية التي تدعم تلك المقدرة والتي تشكل ما يسمى بعلم البلاغة ومن هنا أفرد لكل ظاهرة معروفة باباً مستقلاً، ورأى أن (الفصاحة هي تمام آلة البيان، فهي مقصورة على اللفظ دون المعنى والبلاغة هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى)<sup>(٢)</sup>، ومع أن المعنى ركن هام من أركان البلاغة، لكنه لم يكن جوهرها - كما أوحى لنا قوله السابق - فقد عرفها بأنها (كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن)<sup>(٣)</sup>، وهذه فكرة الصورة والمعرض بقوله (إنما جعلنا حسن المعرض، وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً، لم يُسمَ بليفاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى)<sup>(٤)</sup>، ويبرز اتجاهه الشكلي في ترديده لمقولة الجاحظ، فيقول: (وليس الشأن في إيراد المعاني... لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي... وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقاته، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف)<sup>(٥)</sup>، أما المعنى فلا يُطلب منه (إلا أن يكون صواباً)<sup>(٦)</sup>، وهذه دعوة سافرة للعناية بالشكل والتركيز على الزخرف اللفظي الذي يعتمد على صحة السبك والتركيب، والذي يتعد بالفن الأدبي

(١) العسكري: الصناعتين: ص ١٠.

(٢) المرجع السابق: ص ١٧.

(٣) المرجع السابق: ص ١٩.

(٤) المرجع السابق: ص ١٩.

(٥) المرجع السابق: ص ٧٢.

(٦) المرجع السابق: ص ٧٢.

عن المعاناة الروحية، ولهذا تراجعت دلائل الإيقاع عند أبي هلال ليتحول إلى الحديث عن شكلٍ يسعى نحو الزخرف والزينة والصحة والنقاء، وهناك فرق كبير بين البلاغة بوصفها ما يعتمد على الموهبة، والطاقة الروحية، والذوق المدرب، الذي ينتهي بصاحبه إلى تأليف الكلام الموقع على أنغام النفس، وبين البلاغة بوصفها علماً يفند أبواب الكلام، ويضع القواعد الموجزة، والقوانين الملزمة لتفرض على الأديب أنحاء تأليف الكلام فيرتقيها كل من استطاع حفظ قواعدها.

ويختلف الأمر عند أبي حيان التوحيدي (٤١٤هـ) فقد ولجها متسلحاً بذوق علمي دقيق إضافةً إلى ثقافة عميقة في الدراسات النقدية والأدبية<sup>(١)</sup>، أمدته بذوق فني جعله يدرك أهمية الموهبة والإلهام إلى جانب الثقافة والدراسة بجميع القواعد والأصول<sup>(٢)</sup>، مما أورثه إحساساً دقيقاً بالإيقاع البلاغي أكثر من غيره، فأراه المنتشرة في ثنايا كتاباته تتم عن وعي عميق بجوهر الفن والأدب، ولعل رده على من كان يعتقد بأن صناعة البلاغة والكتابة هزلٌ وأن صناعة الحساب جدٌ يوحى بوعيه العميق لدور الأدب والفن، يقول: (فبئسما سولت لك نفسك على البلاغة، هي الجلد، وهي الجامعة لثمرات العقل لأنها تحقق الحق وتبطل الباطل على ما يجب أن يكون الأمر

(١) عفيف بهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، طبع مطبع ثنين، بغداد، ١٩٧٢، ص ٩ - ١٠.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٨ - ٢٩.

عليه<sup>(١)</sup> ) ويخلص إلى أن البلاغة ( هي الصدق في المعاني مع اتلاف الأسماء والأفعال والحروف وإصابة اللغة، وتحري الملازمة والمشكلة برفض الاستكراه وبجانبه التعسف)<sup>(٢)</sup>.

والصدق عند التوحيدي لا يحمل المعنى الأخلاقي للكلمة ولا يتمثل في نقل الواقع كما هو كائن، وإنما هو الصدق الفني الذي يقوم على الوفاء لروح الواقع والمنطق، فقد (يكذب البليغ ولا يكون بكذبه خارجاً عن بلاغته) ذلك لأن الكذب (قد ألبس لباس الصدق، وأعير عليه حلية الحق، فالصدق حاكمٌ وإنما رجع معناه إلى الكذب الذي هو مخالف لصورة العقل الناظم للحقائق، المذهب للأغراض، المقرب للبعد المحضer للقريب)<sup>(٣)</sup>، أما الصفات الأخرى للبلاغة فتتسم بروح الإيقاع الشكلي، أهم ما فيها فكرة الاتلاف بين الأسماء والأفعال والحروف والملازمة والمشكلة، وهذا عنده هو حد التفاضل والجودة (فالتفاضل الواقع بين البلاء في النظم والنثر إنما هو المركب الذي يسمى تأليفاً ورسفاً)<sup>(٤)</sup>، هذه الفكرة كانت أساساً لإدراك التوحيدي للإيقاع الأدبي والبلاغي في النثر والنظم معاً، (ففي النثر ظلّ من النظم، ولولا ذلك ما خفّ، ولا حلا ولا طاب، ولا تحلى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت

(١) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة: تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٩، ج ١ ص ١٠١.

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ١٠١.

(٣) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسن، ط ٢، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٦١.

(٤) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج ٢ ص ١٣٢.

أشكاله، ولا عذبت موارده، ومصادره، ولا اختلفت بحوره وطرائقه، ولا اختلفت وصائله وعلاقته<sup>(١)</sup>.

وهنا يكاد التوحيدي بمسك بجوهر الإيقاع البلاغي، لولا وقوف العقل والذهن المنطقي حائلاً دون ذلك، ففي شرحه لسير العملية الإبداعية يقول: (فالمعاني المعقولة بسيطة في مجبوحه النفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة، أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة وتآليف مقبول أو محجوج، وذوق حلو أو مر، وطريق سهل أو وعر، واقتضاب معضل أو مردود، واحتجاج قاطع أو مقطوع، وبرهان مسفر أو مظلم، ومتناول بعيد أو قريب ومسموع مألوف أو غريب)<sup>(٢)</sup>.

هذا النص لا يترك لدينا أي شك في إدراك التوحيدي للإيقاع الفني التركيبي، فهو كما رأينا يفرق بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، ووزن سياقة الحديث إنما يتعلق بالبيان الذي يقوم عنده على (صحة التقسيم، وتخبر اللفظ، وزينة النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزمان، ومجانبة التعسف والاستكراه، وطلب العفو كيف كان)<sup>(٣)</sup>، وهذا دليل واضح على وعيه الكامل لمفهوم الإيقاع البلاغي داخل سياق التركيب الفني، صحيح أنه لم يتخذ

(١) أبو حيان للتوحيدي: المقابسات، ص ١٩٧.

(٢) أبو حيان للتوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج ٢ ص ١٣٨ - ١٣٩.

(٣) أبو حيان للتوحيدي: المقابسات، ص ٨٦.

مصطلح الإيقاع للدلالة على هذه المعاني، فهذا المصطلح اتخذ في ذهنه اتجاهها آخر حين ربطه بالزمن الصوتي والوزن<sup>(١)</sup>، إلا أننا نستطيع أن نجزم أنه أدرك وجوده، فالشعر لا يستقيم دونه بدليل أنه يرى أن شعر العروض رديء قليل الماء، وعندما سأل مسكويه عن ذلك قال: إن العروض صناعة، وصاحب الصناعة لا يجري بجرى ذي الطبع الجيد الفائق<sup>(٢)</sup>، (فخبر الكلام مقامات صورته بين نظم كأنه نشر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع)<sup>(٣)</sup>، لأن النفس (إذا رأت صورة حسنة متناسقة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان، وسائر الأحوال مقبولة عندها موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فنزعته من المادة واستثبتتها في ذاتها، وصارت إياها، كما تفعل في المعقولات)<sup>(٤)</sup>، ويؤكد أن الحسن لا يتم إلا من خلال التألف والمشاركة والعناية بهما، (ومن أوائل تلك العناية جمع بَدَدِ الكلام ثم الصبر على دراسة محاسنه، ثم الرياضة بتأليف ما شكله كثيراً، أو وقع قريباً إليه، وتنزيل ذلك على شرح الحال: ألا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حسن التأليف)<sup>(٥)</sup>، بهذا الفهم العميق استطاع التوحيدي أن يؤسس موقفه من قضية اللفظ والمعنى، إذ يرى أن (الناس بين عاشق للمعاني وتابع لها، فالألفاظ تواتيه عفواً. وكلف بالألفاظ، والمعاني تعصيه أبداً، فأما من جمع بين هذه وهذه، وكان قيماً بمنثورها

(١) المرجع السابق: ص ٢٨٥، والإيقاع عنده هو: فعل يكول زمان الصوت بفواصل متساوية، متشابهة، متعاقبة.

(٢) أبو حيان للتوحيدي: الهوامل والشوامل، ص ٢٨٢.

(٣) أبو حيان للتوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج ٢ ص ١٤٥.

(٤) أبو حيان للتوحيدي: الهوامل والشوامل، ص ١٤٢.

(٥) أبو حيان للتوحيدي: البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم كيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٦٤، ج ٣ ص ٧.

ومنظومها، عارفاً باختلاف مواقع تأليفها، فإنه الحايي قصب الرهان، والمعدود في أفاضل الزمان<sup>(١)</sup>.

وهذا يدل على فهم عميق للعملية الفنية، لولا أنه كان متمسكاً متمسكاً شديداً بمتطلبات العقل والمنطق، مما شكل ثغرة في تناوله لآفاق النص الأدبي، وحال دون اكتمال نظريته، وبالتالي غياب الصورة الحقيقية للإيقاع البلاغي، فكان من ثمار ذلك أن نظر إلى البلاغة على أنها وشي وزينة، وأصبحت ظواهر الإيقاع البلاغي شيئاً زائداً، وظيفته الإطراب بعد الإفهام، وإحضار الزينة، يقول: (فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء، والسجع والتقفية والحلية الرائعة، وتخثير اللفظ، وإحضار الزينة بالركة والجزالة، والحلاوة والمثانة)<sup>(٢)</sup>.

هذا التأثير المنطقي كان أقل وطأة في أبحاث عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، مما جعله يرفض أن تحدد البلاغة بمحدود وقوانين قاطعة، تميزها عن مفاهيم أخرى تدخل معها في رحاب الدرس الأدبي، فالبلاغة والفصاحة والبيان والبراعة، كلها في رأيه تأتي مترادفة للدلالة على (فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم،

(١) للمرجع السابق: ج ١ ص ٣٦٦ - ٣٦٧.

(٢) أبو حيان للتوحدي: للمقدمات، ص ١٠٩.

ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم<sup>(١)</sup>، بل إن البلاغة علم واسع لا يمكن حصره في تعاريف وحدود ضيقة إذ إن (له اختصاصاً بعلم أحوال الشعراء والبلغاء ومراتبهم، وبعلم الأدب جملة)<sup>(٢)</sup>، لذلك يؤكد الجرجاني أنه (لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلًا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول، وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم)<sup>(٣)</sup>، ثم يأتي بالشواهد البليغة ليعمل فيها ذوقه الأدبي المدرب، وليخرج بأن البلاغة هي النظم يقول: (وهل يقع في وهم - وإن جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم؟)، ويشرح معنى النظم فيقول: (وهل تجدد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مواسبتها لأخواتها)<sup>(٤)</sup>، أي أن النظم لا يعني (النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما)<sup>(٥)</sup>، فهذا يسميه عبد القاهر (الضم)، بل لابد من علاقات تقوم على التناسب والتلازم بين الشكل والمضمون، فلو جاز أن يكون (بمجرد ضم اللفظ إلى اللفظ تأثير في الفصاحة لكان ينبغي إذا قيل "ضحك خرج" أن يحدث من ضم خرج إلى ضحك فصاحة، وإذا

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، فايز الداية، ط١، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٣، ص ٢٨.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغول لسلام، دار المعارف، مصر، ص ١٠٧.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٥.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٩.

(٥) المرجع السابق: ص ٣٩.



بطل ذلك لم يبقَ إلا أن يكون المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توحي معنى من معاني النحو بينهما<sup>(١)</sup>، ولا بد من وجود تناسب بين اللفظ والمعنى (فالكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس)<sup>(٢)</sup>، وهذا يعني أن يتضمن كل ما يمكن أن يوفر الانسجام والتلاؤم والتناسب على نحو يؤدي إلى تناسق البناء والأجزاء، أي أن النظم جانب هام من جوانب الإيقاع، لأنه الكفيل بتحقيق التفاعل المنتظم بين مكونات العمل الفني وأجزائه، فمدار الأمر (أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً)<sup>(٣)</sup>، وأساس هذا الاتحاد يقوم عنده على المعاني الكامنة في النفس والتي تحدد نظام معاني النحو وتشكل علاقات سياقية تسبك الكلام فيكون شأن المتكلم كالباني (يضع يمينه هاهنا في حال ما يوضع ييساره هناك)<sup>(٤)</sup>.

إذن، النظم في جوهره يقوم على التلاؤم، والانسجام بين الأجزاء واتئلافها على نحو يوفر التماسك التركيبي، ويجعل أي تغيير في بناء النص يؤدي إلى تداعيه، أو إلى تغيير معانيه وسماته، فبيت بشار بن برد:

كان مغار النقع فوق رؤوسنا

وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبها

(١) للمرجع السابق: ص ٢٢١.

(٢) للمرجع السابق: ص ٤٦.

(٣) للمرجع السابق: ص ٧٠.

(٤) للمرجع السابق: ص ٧٠.

(إذا تأملت ووجدته كالحلقة المفرغة لا تقبل التقسيم)<sup>(١)</sup>، بينما تجد قول الفرزدق:

وما مقله في الناس إلا مملكا

أبو أمه حي أبوه يقارنه

فاسد النظم لأنه لم يقم على التلاؤم والتناسب و(لم يرتب الألفاظ في الذكر على موجب ترتب المعاني في الفكر، فكذّ وكدر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا أن يقدم ويؤخر، ثم أسرف في إبطال النظام، وإبعاد المرام، وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة ولكن بعد أن يُراجع فيها باب من الهندسة لفرط ماعادى بين أشكالها، وشدة ماخالف بين أوضاعها)<sup>(٢)</sup>.

وأما ما يكون من ترتيب الألفاظ وتركيب الحركات والسكنات، إنما هو الوزن، وهو ليس المقصود بالنظم، وليس له مدخل في ذلك<sup>(٣)</sup>، فالوزن غفل من المعنى ولا يحتاج إلى فكر وروية، لذا فهو ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ (لو كان له مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة)<sup>(٤)</sup>.

وعلى الرغم من هذا الإحساس الدقيق بفاعلية الإيقاع الداخلي فإن عبد القاهر لم يوضح الدور الإيقاعي للنظم، لأنه جعل من الفكر والروية حارسين على مسار الدرس البلاغي (فجملة الحديث أن نعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن ننظم كلاماً من غير روية

(١) للمرجع السابق: ص ٢٨٢.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز ٢٠٠٣، دار المصيرة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢١.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٥٤.

(٤) للمرجع السابق: ص ٣١٩.

وفكر<sup>(١)</sup>، بل إن (النظم الذي يتواصله البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعة يستعان عليها بالفكرة لاجمالة)<sup>(٢)</sup>، ومن هنا لم يكن ضم الألفاظ نظاماً، لأنه لا يحتاج إلى فكر وروية (فمحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفكر، ويستعان عليها بالروية)<sup>(٣)</sup>، ومثله الوزن والإعراب، ليسا من النظم لأنهما ليسا مما يستنبط بالفكر، ويستعان عليهما بالروية<sup>(٤)</sup>.

هذا التأكيد على الفكر والروية جعله يتناسى الجانب الآخر للعملية الإبداعية، الذي يرتبط بالطاقة الروحية والوجدانية للمبدع، والذي يمنح الفن حيويته وجوهره، ويولد فيه إيقاع الحياة، بل إن القوى والمعاني النفسية خاضعة لرقابة العقل، لذا كانت الصفات الإيقاعية ترتبط عنده بالحركة اللغوية داخل السياق المقالي، كما أنها المسؤولة عن العلاقة بين الحركة الذهنية من جهة، وحركة السياق المقالي من جهة أخرى، إذ (ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... ولو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم، أو غير الحسن فيه، أنهما

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٥٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٤٣.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٧١.

(٤) المرجع السابق: ص ٤٣.

يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً  
يجهله الآخر<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا يمكننا القول إن البلاغة عند عبد القاهر هي النظم، والنظم يقوم على  
مبدأ إيقاعي هام هو الملاءمة والتناسب، وهو المبدأ الذي استطاع حازم القرطاجني  
- فيما بعد - أن يتوسع فيه فيلمحه في جميع عناصر العمل الفني، ويكون أساس الفن  
عنده، بينما لم يلاحظه الجرجاني إلا بين المعاني والثرائب، وبين الألفاظ والعبارات  
داخل السياق، فالملزمة لا تجب في معاني النحو من حيث كونها قواعد لغوية، بل تجب  
فيها بسبب علاقتها بالمعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها  
من بعض، واستعمال بعضها مع بعض<sup>(٢)</sup>، كما يجب أن يأخذ بعين الاعتبار (الأجزاء  
بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وُضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى  
لو وضع في مكان غيره لم يصلح)<sup>(٣)</sup>، وهذا يعني أن المعنى الذي يقصده الجرجاني  
ليس المعنى المعجمي المحدد باللفظة المفردة، بل المعنى الواسع الذي يشمل كل ما ينتج  
عن السياق من معانٍ وصور وأحاسيس وانفعالات، لا لتوضيح إلا بإدراك الفروق  
الدلالية في معاني النحو.

هذه المواقف التي حاول فيها الجرجاني التخلص من سيطرة المنطقية لم تكن  
السائدة في أبحاثه، لأن هذه المنطقية كانت كثيراً ما تلاحقه فتصده عن الإمساك بفاعلية  
الدور الإيقاعي، فانعكس ذلك على فهمه لفكرة التلازم والتناسب، فإذا به تناسب

(١) للمرجع السابق: ص ٤٣.

(٢) للمرجع السابق: ص ٦٦.

(٣) للمرجع السابق: ص ٤٢ - ٤٣.

منطقي يعضده حماس منفعل ضد أصحاب الاتجاه اللفظي، مما جعله يتغاضى عن الاهتمام بدور الإيقاع الصوتي وجرس الحروف، مع أنه يعترف بأهمية هذا الجانب فيقول: (اعلم أنا لانا بى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يتقل على اللسان داخلأ فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذي ننكره ونقيل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزاً وحده ويجعله الأصل والعمدة)<sup>(١)</sup>، لأن (أشياء ذلك مما لا يعدو علمك فيه اللفظ وجرس الصوت، ولا يمنعك إن لم تعلمه بلاغة ولا يدفعك عن بيان)<sup>(٢)</sup>، ولا شك أن هذا الموقف يتصف بالمغالاة في إهمال دور الإيقاع الصوتي، فلكل لفظ إلى جانب دلالاته المعجمية سمات ودلالات خاصة اكتسبها خلال تاريخ استعماله، واختزنتها الجماعة اللغوية في اللاوعي الجمعي على شكل ذكريات وصور ومشاعر كامنة، وهذا ما سماه سيد قطب ظلال اللفظ أو ما يمكن تسميته إحياءات اللفظ، مما يؤهله ليكون موضع ملاحظة ودرس واختيار، إما يمتاز به كل لفظ إزاء اللفظ الآخر<sup>(٣)</sup>، ولا ريب أن ذلك راجع إلى تفاعل جميع هذه الدلالات مع دلالة الجرس الصوتي، وما يحمله من إحياءات تتولد عن اختصاصه بسياقات لغوية معينة مما يفسح المجال أمام الأديب ليمارس اختياره على أساس التدقيق الفني والجمالي.

وعلى ذلك يمكننا القول إن اللفظ خارج السياق تأثيره الأولي في النفس، إلا أن هذا التأثير لا ينمو ولا يكتسب فاعليته إلا داخل سياق النظم، وذلك عندما يحقق

(١) المرجع السابق: ص ٣٥٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٨٢.

(٣) سيد قطب: اللغة الأني، أصوله ومناهجه، ص ٣٨.

التلاؤم والانسجام في إطار بنية العمل الفني الذي تترابط أجزاؤه بعلاقات سياقية تولد نوعاً من التناسب والانسجام ينتج عنه إيقاع لغوي داخلي، وعندما نتبع مسار هذه العلاقات نجد أنها تتمثل في مظاهر علمي البيان والمعاني، والتي تتخذ في الشعر مساراً أكثر تناسقاً وانتظاماً، لتحقيق التلاؤم مع النظام العروضي، الذي يشكل بدوره الإطار الخارجي للشعر وبذلك ترتفع فيه درجة التنظيم، وبالتالي يزداد الإحساس بالإيقاع العام.

وهكذا خط الجرجاني معالم علم مستقل، لم يفهم منه السكاكي ومن جرى مجراه إلا السعي الخيبي نحو اقتناص القاعدة والتقسيم، مما أبعد الفن البلاغي عن جوهر الأدب وروحه، وأضعف الإحساس بالإيقاع، ففقد النوق قدرته على التمييز بين وجوه الكلام.

ويمثل أبو طاهر البغدادي (٥١٧ هـ) بداية هذا الاتجاه إذ خصص البلاغة بمؤلف خاص تناولها فيه كصناعة، (ولما كانت إحدى الصناعات، كان لها مالكل صناعة من المبادئ والموضوعات والأدوات)<sup>(١)</sup>، ويعرف البلاغة فيرى أنها (ليست ألفافاً فقط، ولا معاني فحسب، بل هي ألفاظ يعبر بها عن معان، ولكن ليس كما اتفق، ولا كيفما وقع، لأن ذلك لو جرى هذا المجرى لكان أكثر الناس بليفاً إذ كان أكثرهم يؤدي عن المعاني التي يولدها بالآفاظ تدل عليها، لكنهم يخرجون عن طريق البلاغة، ومنهاج الكتابة من وجهين، أحدهما: أن تكون الألفاظ مستكربة، مستوحمة، غير مرصوفة، ولا منتظمة، والثاني: أن تكون كثيرة، يعني عنها بعضها، ويمكن أن يعبر عن

(١) أبو طاهر البغدادي: قانون البلاغة، تحقيق محسن غوليض عجيل، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١، ص

المعنى الدال عليها بأقل منها<sup>(١)</sup>، وعلى هذا فغنه يحصر البلاغة في توحى الانتظام والرصف، ثم بتحقيق مبدأ إصابة المقدار، وهما محوران لكل الظواهر التي أوردتها في بلاغة النثر وبلاغة الشعر، وهما - كما نرى - لا يخرجان على حدود الإيقاع من تناسب وتلاؤم وانسجام، فكانا عنده معيار الجودة والرداءة.

ويبدو أنه لم يطلع على مؤلفي عبدالقاهر الجرجاني، لأن منهجه كان مختلفاً تماماً عن منهج سلفه إذ كان كل جهده موجهاً لتحويل البلاغة إلى قوانين يسهل حفظها وتطبيقها، فميز بين الظواهر البلاغية التابعة للمعنى، والظواهر البلاغية التابعة للفظ، وفرّع عنها فنوناً كثيرة بلغت في الشعر أربعة وأربعين فناً، كانت في معظمها تقوم على مقاييس إيقاعية كالتوازن، والتقسيم والتكرار والمقابلة والتكافؤ... إلخ إلا أن هذه المقاييس كانت تتشع بالمنطقية الجافة، ففقدت حيويتها ورونقها، وتحولت إلى فنون صماء، أشبه بفن الأرابيسك، وبالتالي فقدت إحياءاتها وفعاليتها.

وبلغ هذا الاتجاه أوجه على يدي السكاكي (٦٢٦ هـ) في مؤلفه (مفتاح العلوم) إذ زاد من هذه التقسيمات بعد أن قسم البلاغة إلى علمين مستقلين: علم المعاني، وعلم البيان، ثم تناول هذه التقسيمات بمنطق فلسفي يقوم على الجدل والقياس والاستنباط ليخرج بالقاعدة، فأصبحت البلاغة علماً يقوم على الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد، وتنقسم إلى: علم المعاني الذي تعرف به (خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره)<sup>(٢)</sup>، كما تنقسم إلى علم البيان الذي يراد به (معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه،

(١) المرجع السابق: ص ٢٣.

(٢) السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ص

وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتعام المراد منه<sup>(١)</sup> ، أما المحسنات البديعية فيعتبرها وجوهاً مخصوصة تتبع هذين العلمين وجميعها تتدرج تحت مفهوم البلاغة التي خرج بها من حيز القول الجيد الراقي لتشمل أدنى درجات الكلام التي ترتفع عما يشبه أصوات الحيوانات، وبذلك تحولت البلاغة إلى ما يشبه مفهوم الأسلوب في الدرس المعاصر.

وكان القزويني (٧٣٣هـ) الحلقة الأخيرة في هذا الاتجاه، فقد اتضحت عنده المسائل والقضايا، واستطاع أن يقدم هذا العلم في صورته النهائية التي وصلنا عليها، إذ جعل البديع قسماً ثالثاً لأبواب البلاغة، وتناول تعريف أستاذه (السكاكي) للبلاغة مظهراً نواحي القصور فيه ليخرج من ذلك إلى أن بلاغة الكلام (إنما هي) ، «لما يقتضى الحال مع فصاحته»<sup>(٢)</sup> .

هذا المبدأ اتسم على يدي حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) بصيغة فلسفية خرجت به من نطاق العلاقة بين المبدع والمتلقي والتي تنحصر في المعاني الجزئية إلى آفاق تجريدية رجة مفتوحة على علاقات أخرى متشعبة، كعلاقة المبدع مع الأشياء الخارجية، وعلاقته مع مادة العمل الأدبي، وعلاقة العمل الأدبي مع المتلقي... كل ذلك من خلال وعي بأهمية الأسس الفنية لعملية الإبداع والتلقي معاً، يقول: (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها، وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس)<sup>(٣)</sup> .

(١) المرجع السابق، ص ١٦٢.

(٢) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ص ٧.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البناء، ص ١٧.



وبذلك كان حازم أول من تناول البلاغة بهذا المفهوم الواسع يقول: ( وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة، لصعوبة مرامه، وتوعر سبيل التوصل إليه، هذا على أنه روح الصناعة، وعمدة البلاغة... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما شتمت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر... إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصناعة ودقائقها)<sup>(١)</sup>، وبذلك انتقل حازم بعلم البلاغة من البحث في القواعد الضيقة إلى شمولية العلم الكلي، (فكيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها في الزمن القريب وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار فيها)<sup>(٢)</sup>، إنها العلم الذي يوصل به إلى (معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات، والذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبار من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تزامي إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم، واجتناب ما ينافي)<sup>(٣)</sup>، هذا القول يقودنا إلى مبدأ جمالي أساس عند حازم، هو مبدأ (التناسب) الذي يتراءى في كل عناصر القول الفني، وهو يمثل حالة من التآلف والانسجام والتناغم بين الأجزاء، والعناصر الشكلية والمعنوية، تضم المؤلف والمتباين، وتوقع التشابه بين ما يبدو مختلفاً لأول وهلة<sup>(٤)</sup>،

(١) للمرجع السابق: ص ١٨.

(٢) المرجع السابق: ص ٨٨.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٦٦ - ٢٢٢.

(٤) جابر حسنور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث اللغوي، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢، ص ٢٧٣.

ويتج عن ذلك إيقاع لا ينحصر طريقه في الصوت والأذن وحدهما بل ندركه المشاعر والأحاسيس والانفعالات لأنه يمثل الصورة اللغوية المنظمة لمشاعر الفنان.

ويبين لنا حازم هذه العلاقة المتواشحة، فيقول: (ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس يحفظ المتكلم لنظام كلامه، ومقابلته بضروب هيئاته، ضروب هيئات المعاني اللائقة بها، ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت القصاحة مرقاة غير معجزة أبداً)<sup>(١)</sup>، و(كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح إليه)<sup>(٢)</sup>.

هذا التناسب هو أساس جودة العمل الفني وقد أدركه حازم من خلال بحثه العميق في (ماهيات المعاني وأنحاء وجودها، ومواقفها، والتعريف بضروب هيئاتها، وجهات التصرف فيها، وما تعتبر به أحوالها)<sup>(٣)</sup> (وكيفيات التمامها وبناء بعضها على بعض، وما تعتبر به أحوالها في جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس، أو منافرة)<sup>(٤)</sup>، فالمعاني (أمور ذهنية محصوها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها، والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد، وذلك مثل أن تنسب الشيء إلى الشيء على جهة وصفه به، أو الإخبار به عنه أو تقديمه عليه

(١) حازم القرطاجي: منهاج البلاغة، ص ١٢٤.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٤٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٩.

(٤) المرجع السابق: ص ١.

في الصورة المصطلح على تسميتها فعلاً أو نحو ذلك، فالاتباع والجر، وما جرى مجراها معان ليس لها خارج الذهن وجود، لأن الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء إلى شيء أو كون الشيء لانسبة له إلى شيء<sup>(١)</sup>، وعلى هذا نستطيع أن نلمح الصفات الإيقاعية في العملية التخيلية، فالعملية الذهنية التخيلية لاتنفصل عن بنية التركيب والدلالة، إذ تقوم على علاقة من تناسب والتلاؤم والانسجام بين المسموعات والمفاهيم، وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية، التي تتشكل في نفس الوقت الذي تتشكل فيه البنية التركيبية (فالتخايل الضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ والأكيدة والمستحبة تخايل اللفظ في نفسه، وتخايل الأسلوب، وتخايل الأوزان والنظم)<sup>(٢)</sup>، ولا يستحسن الكلام إلا بوجودها، وذلك حين يُتقَاضف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة، والترتيبات، والاقترانات، والنسب الواقعة بين المعاني، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة، ويعضدها، ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسننها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل<sup>(٣)</sup>، وعلى هذا كان (المذهب المستحسن في الكلام أن يُفتن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه وأن يُتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات، وحسن الاقترانات)<sup>(٤)</sup>.

(١) للمرجع السابق: ص ١٥ - ١٦.

(٢) للمرجع السابق: ص ٨٩.

(٣) للمرجع السابق: ص ٩٠ - ٩١.

(٤) للمرجع السابق: ص ٦١.

ويتخذ التناسب في التأليفات المعنوية عند حازم مصطلح (الأسلوب)، فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها واستمرارها، وما في ذلك من (حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة، والصرورة من مقصد إلى مقصد)<sup>(١)</sup>، ويقابله في التأليفات اللفظية مصطلح (النظم) (الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب)<sup>(٢)</sup>، ويجب (أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ)<sup>(٣)</sup>، (ومما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو ما يكون النظم عليه ملاحظة الوجه التي تجعلها معاً تخيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر)<sup>(٤)</sup>، (إذ العبارة إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص، وترتيب مخصوص، فإن يُبدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة)<sup>(٥)</sup>، والخصوصية المطلوبة لا تتم إلا بالتناسب بين التأليفات المعنوية والتأليفات اللفظية، وهو ما يحدد منازع الشعراء التي هي (الهيئات الحاصلة عن كيفية مأخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها)<sup>(٦)</sup>، كما يدل المنزع أيضاً على (مأخذ الشاعر في بنية نظمه، وصيغة عباراته، وما يتخذُه أبداً كالقانون في ذلك)<sup>(٧)</sup>، فهو خاص به دون غيره.

(١) المرجع السابق: ص ٣٦٤.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٦٣.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٦٣.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٦٤.

(٥) المرجع السابق: ص ١٧٩.

(٦) المرجع السابق: ص ٣٦٥.

(٧) المرجع السابق: ص ٣٦٦.

وإذا تتبعنا المأخذ اللطيفة عند الشعراء نجدها لا تخرج عن مفهوم الإيقاع البلاغي، إذ (لا يخلو لطف المأخذ في جميع ذلك من أن يكون: ١- من جهة تبديل، ٢- أو تغيير، ٣- أو اقتران بين شيئين، ٤- أو شبه بينهما، ٥- أو نقلة من أحدهما إلى الآخر، ٦- أو تلويح به وإشارة به إليه)<sup>(١)</sup>، وهي كما نرى عمليات انزياح أو انحراف عن نمط الكلام العادي، يقوم بها الأديب، عن طريق تنكبه إحدى الطرق البلاغية، وذلك كي يوفر لنسقه الأدبي إيقاعاً داخلياً فنياً.

ومع أن حازماً كثيراً ما كان يمسك بالطرق الموصلة إلى جوهر الإيقاع لكنه أحياناً كان يشعر بالتعب، فيعلن أنه شيء غائم، لا يعرف كنهه، فقد (يرد من حسن المأخذ ما لا يقدر أن يعبر عن الوجه الذي من أجله حسن، ولا يعرف كنهه، غير أنه مأخذ حسن في العبارة، من حيث إنك إذا حاولت تغيير العبارة عن وضعها، والإتلاج إليها من غير المهيّج، منه أنلج واضعها وجدت حسن الكلام زائلاً بزوال ذلك الوضع)<sup>(٢)</sup>، (وقد تُعدم هذه الصفات أو أكثرها من الكلم، وتكون مع ذلك متلائمة التأليف لا يدرى من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقع، ليس ذلك إلا لنسبة وتشاكل، يعرض في التأليف، ولا يعبر عن حقيقته، ولا يعلم كنهه، إنما ذلك مثل ما يقع بين بعض الألحان وبعض، وبعض الأصباغ وبعض من النسبة والتشاكل، ولا يدرى من أين وقع ذلك)<sup>(٣)</sup>، ويستعين على تأكيد موقفه برأي العلامة أبي الحسن سهل بن مالك الذي كان إماماً في هذه الصناعة، إذ يقول إنه (شيء يدرسه الطبع

(١) لمرجع السابق: ص ٣٦٧.

(٢) لمرجع السابق: ص ٣٦١ - ٣٧٢.

(٣) لمرجع السابق: ص ٢٢٣.

السليم والفكر المستند، ولا يستطيع فيه اللسان بحجارة الهاجس<sup>(١)</sup>، بهذا الهاجس المثقف يدرك حازم أن السر في ذلك إنما يرجع (إلى أمور لفظية أو معنوية أو نظامية أو أسلوبية)<sup>(٢)</sup>، ويدرك أن ذلك إنما يرجع إلى مايولده السياق من تأليفات معنوية ولفظية، أساسها التناسب والتلاؤم والانسجام، ومن هنا فإن الأقاويل الشعرية، لا تحسن في النفس إلا (من حيث تختار مواد اللفظ، وتتقى أفضلها، وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني)<sup>(٣)</sup>.

وعلى عكس عبد القاهر الجرجاني -الذي كان قد أهمل دور اللفظ المفرد خارج سياق النظم- نجد حازماً يؤكد أهمية اختيار الألفاظ المناسبة، فكما (أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة، وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نائية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف... فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً)<sup>(٤)</sup>.

ويوسع آفاق الإيقاع فيخرج به إلى مجال التناسب بين العبارات والجميل، (فأما ماتعددت فيه الأفعال، ومرفوعات ومنصوباتها، وتباينت، فيحتاج إلى أن يناسب بين المعاني الواقعة بهذه الصفة في وضع عباراتها وتفصيلها إلى مقادير وصور تكون

(١) المرجع السابق: ص ٣٧٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٧٣.

(٣) المرجع السابق: ص ١١٩.

(٤) المرجع السابق: ص ١٢٩.

متلائمة الوضع، متناسبة التفصيل، ليقع في الكلام بذلك خفة وتناسب<sup>(١)</sup>، وهنا يتناول حازم موضوعات مأيعرف بعلم المعاني تناولاً جديداً عما وجدناه عند من سبقه، فقد حصر هؤلاء حدود هذا العلم في نطاق العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي يطابق بها مقتضى الحال<sup>(٢)</sup>، بينما توسع حازم في تناوله من خلال آفاق العلم الكلي: فبحث في حقائق المعاني ذاتها، وأحوالها، وطرق استحضارها في الذهن والخيال، ومن ثم تنظيمها وفق قانونه في التناسب، لتخرج بعد ذلك معروضة من خلال صور التعبير عنها، فتعكس مافيهما من تناسب وتنظيم.

ومن هنا راح يؤكد أن (التهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام... وتلك الجهات هي: اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها، واجتناب مايقبح في ذلك وقد تقدم، واختيارها أيضاً من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال، وتجنب مايقبح بالنظر إلى ذلك)<sup>(٣)</sup>، وفي مرحلة تالية لعملية الاختيار تأتي عملية السبك والتأليف، ويجب فيها أن تقوم على الانسجام والتلاؤم، (والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى اتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، واتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها، منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج، مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة

(١) المرجع السابق: ص ٣٤.

(٢) لأخطيب القزويني: التلخيص، ضبطه وشرحه جدارحسن البرقوقى، نشر دار للكتاب العربي، بيروت، ب، ت، ص ٣٧.

(٣) حازم القرطاجي: منهاج البلاغة، ص ٢٢٢.

وتشاكل ماء، ومنها الا تفاوت الكلم المتولفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الابتداء، والأخرى في نهاية الحوشية، وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها<sup>(١)</sup>، ويعدد حازم من مظاهر حسن التأليف والتلاؤم: التسهل وترك التكلف<sup>(٢)</sup>، وإشار حسن الوضع والمبنى، وتجنب ما يقبح من ذلك<sup>(٣)</sup>، أما مظاهر قبح التأليف والوضع (فأن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء الطالب، شتية النظم متحاذلاً بعضها عن بعض... وألا يزداد على قدر الحاجة من كل ما يستحسن، وألا يجعل التماذي عليه سبباً إلى السامة له والغرض منه)<sup>(٤)</sup>.

وعلى الرغم من هذه الإحاطة، وهذا الشمول في الدرس البلاغي عند حازم، إلا أن المنطقية كانت تهيم على أبحاثه، وهو لا يخفي هذا المنحى في تفكيره، بل كثيراً ما كان يشير إليه من مثل قوله: (فينبغي لمن طمحت به همته إلى مرعاة البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية... الخ)<sup>(٥)</sup>، ولعل من أوضح الأدلة على هذا الاتجاه، منهجه القائم على التقسيم والتفريع، وتوجيه نحو وضع القواعد والأصول،

(١) للمرجع السابق: ص ٢٢٢.

(٢) للمرجع السابق: ص ٢٢٣.

(٣) للمرجع السابق: ص ٢٢٤.

(٤) للمرجع السابق: ص ٢٢٤.

(٥) للمرجع السابق: ص ٢٣١.



بل إنه عندما وقف على ظاهرة التقسيم البلاغي نراه ييدي اهتماماً بالغاً بهذه الظاهرة ويبالغ في تنفيذ أنواعها<sup>(١)</sup>، ومن هنا جاءت الصفات الإيقاعية من تناسب وتلاؤم وانسجام محددة في مجالات لا تخرج عن مفهوم التشابه أو التضاد<sup>(٢)</sup>، وهذا ما يشكل عائقاً دون التعمق في بلورة فكرة الإيقاع البلاغي ومنعه من تصوّر حركته المتكاملة داخل النص، فالإيقاع البلاغي حركة تنبثق عن الخلفيات والوجدانية والانفعالية للنفس المبدعة، وتتجسد من خلال العلاقات السياقية التي تولد بلورها حركة لغوية تتوافق مع حيوية النفس المبدعة، وانفعالاتها، فتفصلها عن متطلبات العقل، فيراجع ليفسح المجال أمام العاطفة والانفعال الوجداني، حيث يتساوى الجانبان في نفس المبدع، وعندما يبلغان درجة معينة من النضج والتفاعل يولد العمل الفني في صورة إيقاعية متكاملة.

إن الروح المنطقية التي انطلقت بحازم نحو شمولية العلم الكلي هي ذاتها التي قادته لينظر في نظام القصيدة بوصفها كلاً، إذ (يجب أن تكون الصدور متناسبة النسيج، حسنة الالتفاتات، لطيفة التدرج، مشعشة الأوصاف بالتشبيهات)<sup>(٣)</sup>، ومن مظاهر الحسن العناية بالنظم في (مقاطع القصائد وأبياتها الأواخر، وذلك من جهة ما يرجع إلى هياكل الوضع والتأليف والاطراد في الألفاظ والمعاني والنظام والأسلوب)<sup>(٤)</sup>، كما يجب أن تكون الفصول (متناسبة المسموعات والمفهومات، حسنة الاطراد، غير

(١) المرجع السابق: ص ٥٥ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق: ص ٤٥ - ٤٦ - ٤٧....

(٣) المرجع السابق: ص ٣٠٦.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٠٨.

متخاذلة النسخ، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه، لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز، أو العجز من الصدر...<sup>(١)</sup>.

ولعل من أهم الآثار السلبية للمنطقية أنها فصلت في ذهنه بين التأليفات المعنوية والتأليفات اللفظية - على الرغم من محاولاته للربط بينهما - إذ إنه لم يوجد التفاعل العضوي بينهما، فكان ذلك سبباً من أسباب إبهام عنصر الإيقاع عنده، مع أنه استطاع أن يبرز كثيراً من جوانبه على نحو غير مباشر، ولا سيما حين جعل دور الوزن والعروض في توفير التناسب والتلاؤم يبدو ضعيفاً أمام وجود التناسب والتلاؤم التركيبي الداخلي، بل كاد يطغى عليه، فقد جعل صناعة العروضيين تبدو وكأنها صناعة منفصلة، بل دخيلة على صناعة العلم الكلي (البلاغة)، فصناعتهم (موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المجموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض، أو موازية لها في الرتبة)<sup>(٢)</sup>، هذا يعني أن صناعتهم تقتصر على الجانب السمعي الشكلي الخالي تقريباً من المعنى، وهو لا يمثل البنية الإيقاعية بوصفها كلاً، لذا فهم (فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة)<sup>(٣)</sup> التي تقتضي (أن يعدل بكثير من تقديرات الأوزان عما قدر به العروضيون، إذ كانوا جهالاً بطرق التناسب والتناسق)<sup>(٤)</sup>.

---

(١) للمرجع السابق: ص ٢٨٨.

(٢) للمرجع السابق: ص ٢٢٦.

(٣) للمرجع السابق: ص ٢٢٦.

(٤) للمرجع السابق: ص ٢٣١.

ولهذا وجد حازم أن الشعراء في عصره عندما فهموا الشعر على أنه (كلام موزون مقفى) قد ضعفت طباعهم، ودخلها الاختلال والفساد لقلة معرفتهم بالقوانين البلاغية التي يعلم بها ما يحسن وما لا يحسن<sup>(١)</sup>.

وهكذا نجد أن حازماً - كأبي حيان التوحيدي - كان من القلائل الذين أحسوا بالجوانب الإيقاعية في القول البلاغي، فكانوا يحومون حوله، يقتربون حيناً ويتعدون أحياناً كثيرة، إلا أن حازماً كان أكثر قرباً حين استطاع أن يدرك دور العناصر الإيقاعية من تناسب وتلاؤم، فجعلها أساساً للفن البلاغي، إلا أن سيطرة الفلسفة والمنطق حالا دون بلورة نظرية بلاغية جديدة كانت جديرة بأن تصبح محوراً تدور حوله كل مظاهر الفن القولي، فقد صبغت المنطقية تلك العناصر بالجفاف وأبعدتها عن روح الفن، فأفقدتها رونقها، وتركتها خارج دائرة الإحساس.

صحيح أن الدارسين القدماء انتبهوا إلى الصفات الإيقاعية في بلاغة القول، كالتناسب، والتلاؤم، والتجانس، والتوازن، والتناسق، والتشابه، والتضاد... إلخ إلا أنهم حصروها في مجالها الخارجي، فإذا ما حاولوا تذوقها أخرجوها من محيطها الذي نشأت فيه، وأخضعوها لمنطقهم خارج البنية العامة للنص، ثم تعاملوا معها على أنها جوانب منفصلة بعضها عن بعض، مما أفقدها حيويتها وتفاعلها، فتحولت إلى صفات جامدة ساكنة، خالية من أية ملامح وجدانية أو شعرية، هذه الملامح التي تعد مصدر الفن، وخلفيته، والتي لا يمكن أن يقوم بلونها، فهو صورتها التي تجسد حركتها من

(١) للمرجع السابق: ص ٢٦.

خلال حركة مكوناته وأجزائه، إن تلك المشاعر الفياضة التي يبعث بها صدر الفنان تتحرك باحثة عن منفذ لتعبر عن نفسها، فإذا ماتها لها ذهن نقى مثقف، وفهم ثاقب انطلقت محاولة استعادة انسجامها وتلاؤمها ونظامها عبر شكل خارجي يتحقق فيه نوع من التناسب ويبرز ارتباط التجربة الشعرية ببنية التراكيب والدلالات، فكل جزء من العمل الفني يعد جزءاً من مكونات التجربة الشعرية نفسها، وعليه فإن حركتها وتوجهاتها تتمثل في حركته وتوجهاته، حتى إن الوزن الشعري نفسه في حركته وسكناته يصور ملامح التجربة، وإيقاعها، إنه ليس بمجرد قالب تصب فيه التجربة، إنما هو جانب هام من جوانب حركة النص مرتبط ببقية الجوانب والعناصر المكونة لهذه الحركة، إنه مرتبط بأصوات الكلمات والعلاقات القائمة بينها سواء كانت نحوية، أو دلالية، عندئذ يستمد الشعر إيقاعه من مادة صياغته في أثناء تشكيلها حيث تعين الألفاظ على بعث الجو بأصواتها بما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام الحي، وذلك عن طريق الأجزاء المكررة أو المنوعة، وتبعث كذلك بمحتواها العقلي الذي يثير التصورات بإيجاءاته الدلالية والصوتية، والعلاقات القائمة بين الكلمات والتي تقوم - كما رأينا - على أسس إيقاعية<sup>(١)</sup> كالتناسب، والتلاؤم، والتآلف، والانسجام، إنه التناسب بين اللفظ والمعنى، وبين الشكل والمضمون، وبين الوزن والقافية والتركيب الداخلي، عندئذ تتصل هذه الأجزاء على نحو يولد تلك الطاقة المشعة: الإيقاع.

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٤٨.

## الفصل الثاني

### الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي

الأساس الاجتماعي

الأساس النفسي

الأساس الموضوعي

الأساس الفني



## الأساس الاجتماعي

موضوع الأدب عامة والشعر خاصة هو الإنسان، والإنسان بطبعه كائن اجتماعي، لا يستطيع الانعزال عما حوله من كائنات حية، وجامدة، ولا بد له من أن يتفاعل معها باستمرار، مما يخلق لديه جملة من العلاقات المتنوعة التي يحاول التنسيق فيما بينها ليؤمن لنفسه نوعاً من التلاؤم والاستقرار.

والشاعر بما أوتي من رهاقة في الحس وكثافة في الشعور أكثر الناس تفاعلاً مع مجتمعه، ومهما حاول الابتعاد عنه، أو شعر بالقرية تجاهه، فإنه لا يستطيع أن يبعده عن فكره ووجدانه وخياله وأحاسيسه المتوقدة، ومن هنا كانت عملية التلاؤم والانسجام معه أكثر تعقيداً وغنى، بل أكثر صعوبة لا يجد لها مخرجاً إلا من خلال عالمه الإبداعي، حيث يحاول إعادة تشكيل هذه العلاقات وفق نظامه الفني ورؤيته الخاصة.

ومع أن عالمه الشعري يبدو - غالباً - عالماً جديداً إلا أنه لا يبعد كثيراً عن الواقع الاجتماعي، حتى ولو جاء مغايراً أو معاكساً له فإنه يبتثق عنه، ويرتد إليه في النهاية، وهذا يعني أن العالم الشعري ليس خاصاً بالشاعر وحده بل هو تجسيد للعلاقات الاجتماعية في تقاطعها وتشابكها، ولكن وفق رؤيته الخاصة وتطلعاته نحو الانسجام والاستقرار.

إن العلاقات الاجتماعية أساس من أسس الإبداع الفني عموماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر غنى من الفنون الأخرى، فالشاعر - على أقل

تقدير- إنما يقوم فنه على أساس اللغة التي هي من أبرز الظواهر الاجتماعية<sup>(١)</sup>، وهي تنطوي على كثير من أعراف الجماعة اللغوية وتقاليدھا المتوارثة، فهو بالتالي- في وجه من الوجوه- أسير الظواهر الاجتماعية، وواقع تحت تأثيرھا لاعمالة.

ومن هنا يمكننا القول إن للإيقاع البلاغي في كل عمل شعري جذوراً اجتماعية ترتبط به وتوجه مساره، وإذا كان الإيقاع ثمرة الحركتين الفكرية والنفسية للشاعر، وصدى لتفاعلهما، فإن هذين العنصرين يرتبطان أصلاً ارتباطاً وثيقاً بالعلاقات الجدلية والمتصارعة في المجتمع.

وفي العصر العباسي الأول شهد المجتمع حركة تفاعل ثرية بين مختلف عناصره البشرية والثقافية، والحضارية والسياسية، والاقتصادية، أثرت- إن لم يكن من جميع جوانبها فبجزء منها- في تحديد العلاقات الداخلية والخارجية للشاعر، وبالتالي خلقت لديه جملة من التفاعلات أثرت بدورها في المسار الإيقاعي للعمل الشعري، فالشاعر يتأثر بحركة المجتمع من الزاوية التي يراه من خلالها، وتنحكم في رؤيته الظروف المحيطة به، والتي شاركت في تنشئته، ونمو شاعريته وهذا هو سبب اختلاف الإيقاع البلاغي بين شاعر وآخر، وبين إيقاع قصيدة وأخرى في شعر الشاعر نفسه، بل إن الفن الخالد هو الذي يستطيع أن يضم بين جناحيه حركة الحياة، ويستطيع أن يثير في المتلقي انطباعاً يقينياً بحركة الحياة النابضة بعلاقات المجتمع البشري، ولكن بعد أن يخضعها لعملية تنظيم وتنسيق فني.

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٠٤.



والعصر العباسي من أغنى العصور العربية في تنوع مجالاته واختلاف أجناسه، فقد امتدت رقعة الدولة لتشمل حضارات وشعوباً مختلفة، حمل كل منها إلى عاصمة الخلافة تراثاً حضارياً في الأدب والفلسفة والعلوم والعقائد وأسس الحكم، والأنظمة الإدارية، إضافة إلى الأموال الطائلة التي كانت تملأ كل عام خزائن الخلفاء والأمراء والولاة، الذين راحوا ينفقون على خاصتهم والمقربين منهم الهبات والأعطيات والمخصصات الضخمة، مما خلق طبقة تتمتع بالثراء الفاحش وتعيش حياة الترف والبذخ، الذي قادها بدوره إلى النهل من متع الحياة بما فيها من هو ومجون ومجالس أنس وطرب، وقد نفشى هذا التيار وانتشر مع غلبة الذوق الفارسي الذي قوي أمره بانتصار الثورة العباسية، لأن الفرس كانوا دعائها، وأصحاب اليد الطولى في نجاحها، مما قوى شوكتهم فملكوا زمام الأمور، وأشاعوا في الناس عاداتهم وتقاليدهم حاملين معهم شغفهم بالخمرة والغزل بالغلمان<sup>(١)</sup>.

وقد ترافق الترف المادي بترف فكري غني، إذ نشطت حركة الترجمة والنقل عن الثقافات والحضارات الأخرى، واجتهد العلماء لمواصلة البحث العلمي، مما خلق

(١) أخبار الحياة الاجتماعية في العصر العباسي نجدها ماثلة في كتب تاريخ الأدب والتاريخ عموماً منها: تاريخ الأئمة العربي: العصر العباسي الأول، شوقي خليف، دار المعارف، ط٦، بلا تاريخ. الحضارة الإسلامية: أنم ميتر، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريدة، مطبعة التتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤١. مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي، تحقيق محمد محي الدين عبد الصمد، ط٤، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٦٠. اللجوج لآزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين أبي المحسن يوسف بن تفرج بردي الأتابكي، تحقيق فهم محمد ثلثوت، الهيئة المصرية للعلمة للتأليف والنشر، ١٩٧٠. ضحى الإسلام: أحمد أمين، ط٧، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤. الأغني: أبو الفرج الأصبهاني، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، ب.ت. ثلاث رسائل للجاحظ (رسالة القيان): الجاحظ، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٣٤٤هـ. لبخلاء للجاحظ: تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، مصر، ب.ت. تاريخ الشعر في العصر العباسي: يوسف خليل، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١.

حركة علمية واسعة، ساعد على نموها إغداق الخلفاء والأمراء على العلماء والباحثين، حتى أصبح السعي وراء العلم سمة بارزة من سات ذلك العصر، فكثر مجالس العلم في المساجد والقصور وعُقدت حلقات الدرس والتعليم حتى تمخضت هذه الحركة النشطة عن تيارات فكرية وفلسفية شتى، مما شجع حركة المناظرة والجدل الفكري، فأخذت هذه التيارات تلمح وجه الأدب من مآثرها منها من مفاهيم، وإشارات فكرية لوجت وجه الشعر بسمة المنطق والعلم وزادته عمقاً، ودفعت به نحو الهندسة الفكرية التي طبعت التيار المثقف آنذاك، ولا سيما بعد أن تُرجمت الآثار اليونانية وكتب أرسطو، مما ساعد الشاعر على العناية بتسلسل القصيدة على الأقل - منطقياً، إن لم نُقلْ وجدانياً.

هذا مآرف درجة الإيقاع البلاغي، ومنحه نوعاً من الثراء والغنى، ويجسد هذا المنحى بشار بن برد حين سئل مرة: (مَ فقتَ أهلَ عمرِك، وسبقتَ أهلَ عصرِك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأنني لم أقل كل ما تورده علي قريحتي، وبناجيني به طبعي، ويعنه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرتُ إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سيرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحزرت من متكلفها، ولا والله ما مملك قبادي قط الإعجاب بشيءٍ مما آتني به)<sup>(١)</sup>.

إذن فالعملية الشعرية لم تعد عملية تلقائية، بل هي عملية محكمة تخضع لجميع الطاقات التي يملكها الشاعر، إنها تحتاج إلى الفهم الجيد، والغريزة القوية، والإحكام،

(١) الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، شرح زكي مبارك، للطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٥، ج ١ ص

والاختيار، والحذر من التكلف، وبذلك استطاع بشار أن يخرج بإيقاع شعري جديد تجلّى من خلال سياقات الصياغة البلاغية القائمة على نوع من الإحكام والتنظيم بعد الاختيار وإعمال الفهم الجيد والغريزة القوية مما أضفى على سياق العلاقات حركة بلاغية غنية ناجمة عن تفاعل بين طاقات الشاعر وقدراته الفنية والوجدانية من جهة، وبين حركة التطور الحضاري التي شملت الحياة العربية في ذلك العصر من جهة ثانية.

ومع أنه لم يتخلّ نهائياً عن ذلك الطابع القديم إلا أننا نحس بتشابك الإيقاع في قصائد ذلك اللون، على نحو يغيّر الصياغة في الشعر القديم، فبشار أحياناً على الرغم من تنكبه النهج القديم فإن شعره ينطوي على حركة إيقاعية نامية، وذلك لأنه يحمل رؤيا للمجتمع أكثر تطوراً، تقوم على أنه حركة درامية نامية وحية، لذا جاءت وقفته مع الأطلال -على الرغم من سكون آثارها الدارسة ورتابة منظرها- تعج بالحركة والحياة، فلم تأتِ صوره جافة أو مكررة عمن سبقه، بل على العكس من ذلك كانت صوراً سريعة نشطة نابضة، ينتظمها إيقاع حيوي يرقص على أنغام الحياة، من ذلك قصيدته التي يبدوها بقوله:

تأبدت برقة الروحاء فاللبب .

فالمحدثات بحوضي، أهلها ذهبوا

نرى هنا أن بشاراً استطاع أن يبعث في سكون الطلل إيقاعاً متداخلاً، جند له قدراته اللغوية والأسلوبية، وسبك تراكيبه على نحو يُظهر حركة الصراع بين الحياة والموت.

ولم تأتِ نهاية العصر العباسي الأول حتى وجدنا الشاعر أصبح عالماً متعمقاً في

أكثر علوم عصره، وخير من يمثل ذلك أبو تمام الطائي الذي نهل من ثقافات عصره حتى غلب العلم على شعره، وأكسبه عمقاً فكرياً، ومع أنه لم يفقد شاعريته لكن الإيقاع البلاغي قَدَّ شيئاً من حيويته، ليتحول في كثير من شعره إلى هندسة إيقاعية شكلية هدفها الزخرف والزينة، فلم يعد الشعر عنده دقيقة شعرية، أو لحظة وجدانية سريعة، بل أصبح عملية ولادة فكرية متعسرة فيها من التأمل والجهد والصبر والمعاناة مأوصله في كثير من الأحيان إلى التكلف والفتاة.

إلا أن شاعر العصر العباسي لم يتطور إحساسه بحركة المجتمع ليصل إلى مرحلة تحمّل أعباء الكشف عن تناقضات القوى المتصارعة، ليفتح الطريق أمام الثورة والتغيير، وإذا كان بإمكاننا أن نعد ثورة النواصي على الأطلال نوعاً من أشكال الرفض للقديم، أو رمزاً للثورة، فإن مافرضه الواقع الحضاري الجديد من بُعدٍ عن الأطلال ومظاهر الصحراء، كان السبب المباشر لهذه الخطوة.

إن كل مايجلي من مظاهر الحس الشعري إزاء هذه المتناقضات كان اللجوء إلى عالم التحدي لقيم المجتمع وأعرافه، سواء كان ذلك بالفحش والتعهر، أو بالإغراق في اللهو والجون، أو بالجري وراء الغموض ونوافر الأضداد، وحبك المتقلبات.

لقد كانت هناك مواجهة خفية بين الشاعر والمجتمع جعلته ينكفى على ذاته، فيقرب توتراتها تجاه تناقضات الواقع ليسجل ذبذبات روحه ووجدانه على مقياس إيقاعه البلاغي، لأنه الأكثر حساسيةً لحركة النفس، والأعمق تأثراً بهذه الحركة، فالصراع بين الطبقات وتوتر العلاقات الاجتماعية خلق لدى الشاعر -دون أن يشعر- إحساساً خفياً بالتوتر، ولما كانت الرؤيا الشعرية غير واضحة في ذهن الشاعر العباسي

فإنه لم يستطع بلورة فكرة الثورة أو تبينها في داخله، لذا اتخذ ذلك التوتر وجوهاً مختلفة، فتمثل حيناً بتحدي الشرائع والأعراف وحيناً بالتهافت على اللهو والمجون والخمرة للهرب إلى عالم أنثري يحقق نوعاً من التلاؤم والانسجام، وحيناً آخر بالجرى وراء المتضادات والمتقابلات ونوافر الأضداد، ولعل من أسباب الإيهام في الرؤيا أن أغلب الشعراء عاشوا في أجواء تدفعهم للتهالك على أبواب ذوي السلطان، والعمل على إرضائهم، وتجنب ما يقطع عنهم أعطياتهم، لكن هذا لم يمنع نبرة الحزن الدفين أن تطفو على كثير من شعر هذه المرحلة، حتى إننا نلمحها في شعر الخمرة ومجالس اللهو إذ كان الشاعر يشكو من الزمان أو من الحرمان، أو من الظلم، وحرته أو لحظته السرمدية مع المتعة هي مخلصه الأوحـد.

لقد عاش عامة الناس لخدمة ذوي الشأن والأمر، وويل لمن يخرج على طاعتهم ويعلى المعصية، فالجميع يسعى إلى إرضائهم والتكسب في سبيل ذلك بشتى الطرق مهما كانت قاسية أو ضيعة، وإلا نالتهم يد الحرمان والفاقة والعوز<sup>(١)</sup>، فقد روى العتابي، قال حين سئل: (لِمَ لا تتقرب بأدبك إلى السلطان؟ فقال: لأنني رأيتـه يعطي عشرة آلاف في غير شيء ويرمي من السور في غير شيء، ولا أدري أي الرجلين أكون)<sup>(٢)</sup>، (وكان المال عرضة أن يأتي في طرفة عين، ويلهب في طرفة عين ذلك لأن

(١) لحد أمين : ضحى الإسلام، ج ١ ص ١٢٧

(٢) لمرجع السابق: ص ١٣٠.

عطاء الخلفاء والأمراء والولاة إذ ذاك كان لا يقف عند حد، ومصادرتهم للأموال لا تقف كذلك عن حد<sup>(١)</sup>.

ومع ذلك فقد تهافت العلماء والأدباء والصناع والحرفيون على قصور الخلفاء والأمراء لنيل هباتهم وعطاياهم<sup>(٢)</sup>، لكن أكثر الناس انتفاعاً من شيوع هذه الظاهرة هم الشعراء إذ انهالت عليهم الهبات، وكثرت الأموال بين أيديهم -ماعداً قلة- مما هيا لهم حياة اللهو والجنون والعرف، فلمسوا بنوقهم المرفه حس الحضارة في كافة مظاهر الحياة من أبنية وقصور وأثاث ولباس، احتار الناس بل تسابقوا في تزيتها وزخرفتها وتنميقها، كل ذلك ساعد على إغناء اللوق الفني ونبه إلى عناصر الهندسة الإيقاعية الجمالية، وولد ميلاً شديداً إلى التناسق والتناغم الإيقاعي.

هذا التغيير في أسباب الحياة الاجتماعية والفكرية، لم يكن خافياً على النقاد والأدباء، فقد ذكر القاضي الجرجاني في باب من كتاب الوساطة تحت عنوان: أثر التحضر في الشعر، فقال: (فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى وفشى التأذب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألبنه، وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ما للعرب فيه لغات، فاقتصروا على أساسها وأشرفها... وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمعوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركافة والمجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع

(١) المرجع السابق: ص ١٢٩.

(٢) المرجع السابق: ص ١٢٩.

الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة واحتلوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ماسنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيُظن ضعفاً، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاءً، ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقة ولطفاً...<sup>(١)</sup>.

ولعل من أبرز الأسباب التي أثرت في الإيقاع البلاغي للشعر الانتقال من نظام القبيلة إلى نظام الدولة المركزية، فقد تغير موقع الشاعر في المجتمع كما تغيرت وظيفته وموقفه من المجتمع ومن ذاته أيضاً، ففي المجتمع القبلي الصغير ذي العلاقات البسيطة ذابت شخصية الشاعر في كيان الجماعة، فكانت همومه همومها، ومعاناته معاناتها، وعندما كان يتناول قضاياها فإنما يتناول أحص قضاياها، هذا إضافة إلى أنه لم يكن بحاجة إلى تأكيد دوره في القبيلة، فموقعه كشاعر منحه منزلة رفيعة فيها، ولا غرابة في ذلك وهو لسان حالها، والمنافع عن حقوقها، والمشيء بما أثرها، الجميع يخشون لسانه ويطعمون في طيب مديحه، ومن هنا لم يكن بحاجة إلى إثبات وجوده، ولم يكن يخشى على دوام رزقه ومعاشه.

أما في المجتمع الجديد فقد ضاعت شخصية الفرد في خضم الرعية، ولم تعد مشاكل المجتمع تشكل من حيز خصوصيات الشاعر إلا القليل، ولم يعد يملك تلك المكانة التي ترضي غروره، وتؤكد مزاياه في مجتمعه، ومن هنا التفت الشاعر في المجتمع الحضري إلى نفسه، وراح يرصد رغباتها وحركاتها، وأصبح لديه شعور عميق

(١) للقاضي الجرجاني، الوسيلة، ص ١٨.

بالفردية والضعف، ولم يكن يعرفهما في ظل ولائه لمجتمع كان يعد الواحد كلاً،  
والكل واحداً.

هذا الشعور بالضعف أمام مجتمع من الأخلاط والأجناس الغريبة بعاداتها  
وتقاليدها الوافدة، كان من الأسباب التي مالت بالنفس إلى الرقة والسهولة، فكان من  
نتيجة ذلك ظهور الأسلوب المولد المتميز باللفظة الرقيقة السهلة، البعيدة عن التقعر،  
والتشديق، لكنه في الوقت نفسه أحدث تشابكاً تركيبياً عكس تشابك العلاقات  
الإنسانية وتطور الخيال الشعري، وتعبده، مما نتج عنه إيقاع بلاغي جديد كل الجدة،  
على عكس ما كنا نجد في شعر العصور السابقة من بساطة ووضوح في التركيب،  
واهتمام بقوة اللفظ وفخامته، مما يعكس صعوبة الحياة الصحراوية وقسوتها ومشاقها،  
ولكن حركة العلاقات الإنسانية كانت بسيطة واضحة، لذا وجدنا الإيقاع البلاغي  
فيه يتصف بأنه كان إيقاعاً قريباً شديداً، ولكن في توالٍ رتيب، ليس فيه تعقيد أو  
تنوع، بل إن حركته بسيطة متتالية ذات وتيرة واحدة، مما يذكرنا بموسيقا الرقصات  
الإيقاعية الإفريقية، بدليل قلة نشاط بعض الظواهر البلاغية التي تكسب التركيب  
تعقيده وغناه كالتهديم والتأخير<sup>(١)</sup>، والاستعارة والمحسنات البيديعية...<sup>(٢)</sup>، بينما اعتمد  
في الدرجة الأولى على التشبيه القائم على الوضوح وقرب المأخذ.

(١) بقسم حمدان: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان اللبابة للذبيلي، دار طلائع للدراسات والترجمة والنشر،  
ط١، ١٩٩٢، ص ٢٥٨.

(٢) ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق وإخلاطيس كركاشوفسكي، دار المصيرة، ط٣، ١٩٨٢، ص ١.



وليس أدل على ذلك من تلك الصعوبة التي يجدها الشاعر المحدث عند تقليد شعر القدماء، إذ لا بد له أن يقع في شيء من التكلف والتصنع، حتى يمكنه أن ينسج على منوال الشعر القديم، وقد انتبه بعض النقاد إلى هذه الناحية فقال القاضي الجرجاني عن المحدثين من أهل المجتمع الحضري: (فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء، لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد التكلف وأتم تصنع، ومع التكلف المقت<sup>(١)</sup>).

وإذا كان القاضي الجرجاني قد انتبه إلى تأثير الحضارة في لين اللفظ ووعورتها، إلا أنه لم يستطع كشف التطور في سياق العلاقات التركيبية وحركتها الإيقاعية شكلياً ومعنوياً.

هذا التطور كان الشعراء أكثر إحساساً به، إذ كانوا يفرقون في الأسلوب التركيبي والبياني بين الأغراض، فكانوا إذا نظموا في الأغراض التقليدية من مدح وهجاء وحماسة... حاولوا أن ينسجوا علاقات تركيبية ذات إيقاع يظهر لإيقاع الحياة البدوية حتى يرضوا ذوق الخاصة.

وهذا ما أشار إليه بشار بن برد حين أتاه عمرو بن العلاء، وخلف الأحمر فقالا: (ما هذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة؟ قال: هي التي بلغتكم، فقالوا: بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب. قال: نعم بلغني أن سلم بن قتيبة يتباصر بالغريب فأحببت أن أورد عليه مالا يعرف، قالوا: فأنشدناها يا أبا معاذ، فأنشدتهما:

(١) القاضي الجرجاني: الواسطة، ص ١٩.

## بكرًا صاحبي قبل المجد

### إن ذاك النجاح في التبكير

حتى فرغ منها، فقال له خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان "إن ذاك النجاح في التبكير"، "بكرًا فالنجاح في التبكير" كان أحسن، فقال بشار: إنما بنيتها أعرابية وحشية، فقلت: إن ذاك النجاح في التبكير، كما تقول الأعراب البلهون، ولو قلتُ "بكرًا فالنجاح" كان. هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذاك الكلام، ولا يدخل في معنى القصيدة، قال فقام خلف فقبل بين عينيه، فهل كان هذا القول من خلفٍ والنقد على بشار إلا للطف المعنى في ذلك وخفائه؟<sup>(١)</sup>

لقد أدرك بشار بحسه الأدبي المرهف ذلك الفرق الشاسع بين الذوق القديم والذوق الحضري، فكل منهما يستمد إيقاعه من صميم الحياة التي تحتضنه، والتي نتج عنها، صحيح أن ذوق الحضارة يؤثر الأسلوب السهل اللين، لكن الطبقة الخاصة والحاكمة كانت تؤثر أسلوب القدماء وكأنها تراه قوة تحافظ من خلاله على عروبتهما إزاء التغيير الكبير الذي طرأ على مجالات الحياة المختلفة<sup>(٢)</sup>.

أما الذوق العام فكان يلذ لسماع الأسلوب السهل الذي يقرب أحياناً من لغة الحياة اليومية، ولم يكن ذلك دليل ضعف أو ركاسة كما قال القاضي الجرجاني<sup>(٣)</sup>، وإنما كان تصويراً صادقاً لإيقاع الحياة في ذلك العصر، فقد روي عن أحمد بن خالد

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإحجاز، ص ١٩٠ - ١٩١.

(٢) مصطفى نلصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، للندي الأدبي الثقلي بجة، ١٩٨٩، ص ٢٩.

(٣) القاضي الجرجاني: الوسطة، ص ١٩.

أنه قال: حدثني أبي قال: قلت لبشار: إنك لتحيي بالشيء المحجين المتفاوت، قال وما ذاك؟ قلت: بينما تقول شعراً تثير به النقع، وتخلع به القلوب مثل قولك:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية

هتكنا حجاب الشمس أو تخطر الدما

إذا ما عرنا سيداً من قبيلة

ذرى منبر صلى علينا وسلمما

تقول :

ربابة ربة البيت

تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات

وديك حسن الصوت

فقال: لكل وجه وموضع، فالقول الأول جد، وهذا قلته في ربابة جاريتي، وأنا لأأكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها فهذا عندها من قولي أحسن من "قفا نبلك من ذكرى حبيب ومنزل" عندك<sup>(١)</sup>، وهذا ما يفسر لنا عناية بشار بالتماسك التركيبي في وقفته الطللية، بينما وجدناه في الغزل يميل إلى بساطة الإيقاع وانسيابه ليقارب إيقاع الحياة اليومية.

وإذا كان النواصي قد خلق لنفسه عالماً جديداً لاذ به ليحميه من صراعات المتناقضات في المجتمع، فإن الإيقاع البلاغي في شعره جاء صدى لهذه المتناقضات

(١) لبر للرج الأصبهاني: كتاب الأغاني، ج ٣، ص ١٦٢ - ١٦٣.

أحياناً، فقد كانت لحظته الشعرية تتراوح بين محورين: النور والظلمة، النهار والليل، عالم الواقع وعالم النشوة... فجاءت حركة إيقاعه انعكاساً لذوق العصر في أناقة التنسيق الإيقاعي للصور والركيب.

وهذا مانراه في قوله:

دع عنك لومي، فإنَّ اللومَ إغراءٌ

وداوني بالتي كانت هي الداء

لم يقتصر التنسيق الإيقاعي على الألفاظ والركيب، بل شمل المعاني والصور التي قامت على الربط المحكم بين السبب والمسبب، وبين المقدمة والنتائج كما قامت على تناغم إيقاعي بين الصور الجزئية المكونة للصورة الكلية.

ومع تطور الحركة الاجتماعية والثقافية يزداد التفاعل بين الشعر والمجتمع، وينحرف الشعر مع تيار العصر المغرم بالنهل من العلوم والبحري وراء المعرفة، وكان التماهي ثمرة هذا التفاعل فجاء شعره محصلة لحركة اجتماعية ثقافية غنية، قامت على أساس الجدول والفكر المنطقي، مما جعل أبا تمام ينتهج مساراً فنياً قائماً على العمق العقلي والتأمل الذهني، وتداخل الصور والرموز وتدافع الألوان البديعية.

وانطلق التماهي مع هذا التيار حتى أثار عليه نقمة أغلب النقاد الذين كانوا يمثلون ذوق العصر، وهو ذوق لا يجد المتعة في شعر بعيد المنال، صعب المراس، وإنما لذته في ذلك الشعر الذي يغلب عليه الوضوح والسهولة، فما إن تلقفه الأسماع حتى تنشرح به الصدور، وتزنج النفوس على إيقاعه السمعي المطرب، وشعر التماهي لم يوفر ذلك لسامعيه، فحري به أن يُقرأ لأن ينشد، لأنه في هذه الحال لن يجد أذنّاً

تصغي إليه إلا عند الخاصة من أصحاب الفلسفة والمنطق والفقهاء.

ومن هنا نستطيع القول إن الشعر العباسي بإيقاعه الشديد الوضوح كان وثيق الصلة بمجتمعه، فالتنظيم الإيقاعي في الشعر ماهو إلا دلالة واضحة على شدة الصلة والتفاعل بين الشاعر ومجتمعه، لأن الإيقاع (يتيح له أن يمضي إلى أعماق نفسه حيث المشاركة القطعية أو الوجدانية)<sup>(١)</sup>، حتى إنه حين يخرج على بعض القيم السائدة، فإنه يحاول بإيقاعه الشعري أن يتحد بالمجتمع أكثر وأكثر، ولا يضطرب الإيقاع وينهار إلا عندما يثور الشاعر ثورة عارمة على كل قيم المجتمع، فيتجه عندئذ نحو الفوضوية في الفن (فيقرض الشعر الحر ويتخلص من الإيقاع تماماً، وحتى هاهنا لا يمكن أن يتحقق للشاعر مايريد بالتمام لأن المضمون الشعوري للغة أو الجانب الرمزي منها هو الآخر اجتماعي في أساسه، فعلى مثل هذا الشاعر أن ينصرف عن كل ماله دلالة حتى يتم له مايريد، والظاهر أن هذا الاتجاه هو المسيطر على أصحاب "النزعة الأوتوماتية في الفن")<sup>(٢)</sup>.

وهذا يعني أن العامل الاجتماعي أساس في توليد الإيقاع والنظام الشعري، فإذا انقطعت الصلة بين الفن والمجتمع تهدم النظام واندثر الإيقاع، واتجه العمل نحو الفوضوية في الفن.

---

(١) مصطفى سوري، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خلاصة، ط٤، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ص

٣٤٤.

(٢) المرجع السابق.

## الأساس النفسي

وجدنا في الفصل السابق أن الشاعر لا يستطيع الانعتاق من مجاله الاجتماعي لأنه أساساً يسعى إلى تنظيم علاقته مع المجتمع على نحو من الأنحاء، ليحقق هدفه في الانسجام والتلاؤم، وإذا كان هذا هدفاً يسعى إليه كل فرد، فإن الناس يختلفون في أساليبهم لتحقيقه، والشاعر بما امتاز به من حسن مرهف فإنه يملك بالمقابل جهازاً حركياً نشطاً، يتحلى نشاطه في منطقة التعبير اللغوي خاصة.

ولما كان الجهاز الحركي يعتمد على كلية ذات بنية تتحرك وفق حركة إيقاعية، فإن الميل نحو تنظيم الحركة إيقاعياً أمر حتمي لاجتدال فيه<sup>(١)</sup>، (فجوهر النفس لما كان بجانساً ومشاكلاً للأعداد التأليفية، وكانت نغمات ألحان الموسيقى موزونة، وأزمان نقراتها وسكونات ما بينها متناسبة استلذت بها الطباع، وفرحت بها الأرواح، وسُرَّتْ بها النفوس لما بينها من المشاكلة والتناسب والجانسة، وهكذا حكمها في استحسان الوجوب وزينة الطبيعيات، لأن محاسن الموجودات الطبيعية هي من أجل تناسب صنعتها وحسن تأليف أجزائها... وإنما تشخص أبصار الناظرين إلى الوجوه الحسان لأنها أثر من عالم النفس)<sup>(٢)</sup>، (ومن هنا كانت حركة الشاعر كلها، هي حركة لإعادة تنظيم النحن، يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري)<sup>(٣)</sup>.

(١) مصطفى مويوف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ص ٣٣٠-٣٣٨، وانظر روز غريب: للنقد الجمالي، ص ٤٦ - ٤٧.

(٢) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، الرسالة الخامسة من القسم الرياضي، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧، ص ٢٣٧.

(٣) مصطفى مويوف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص ٣٣٨.

إنه يمضي إلى أعماق نفسه حيث توتر الذات الناجم عن صراعها مع معوقات الحياة، فيحاول إعادة الانسجام والاتزان إليها<sup>(١)</sup> عن طريق استغلال طاقاته المعرفية المدربة المرتبطة أساساً بوجدانه الخاص.

والوجدان (ذات يقوّم أشياء العالم وحوادثها، والأشخاص وأفعالهم من خلال عملياته الذهنية التي تتركز على جهازه العصبي، وهو جهاز ينقسم إلى قسمين: قسم مركزي يوفر له الاتصال بالبيئة الخارجية، وإحداث الانسجام بين الجسد وبينها، وقسم ودي "ونظير ودي" يوفر له ضبط الفعالية الحشوية، وتوفير انسجام وظائفها المختلفة، ومن انسجام وظائف هذين الجهازين يمكن للوجدان أن يكون منسجماً مع ذاته من ناحية، ومع بيئته وعالمه من ناحية أخرى وهذا وذاك شرطان لا بد منهما لانسجام حياته عموماً، وانسجام عمله الفني على وجه الخصوص)<sup>(٢)</sup>، إن التفاعل القائم بين الذات والبيئة ينعكس في العمل الفني، ولكن ليس بكل عناصرهما ووفق ترتيب الواقع، فالمبدع يقوم بعملية اختيار للعناصر، وإعادة تركيبها على نحو يجعل الاختيار والترتيب عمليتين متكاملتين<sup>(٣)</sup> هذا التكامل يتمثل في وحدة العمل الفني، هذه الوحدة لا تتم إلا تحت تأثير التجربة الشعرية التي يجب أن تكون (من الشدة بحيث

---

(١) لمرجع السابق: ص ١٥٦.

(٢) تيسير شيخ الأرض: القصص من أسس الفنون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١، ص ١٦٠.

(٣) لمرجع السابق: ص ٧٧٣.

تبعث في المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبي يستطيع أن يخرج -بواسطة الألفاظ- رمزاً عن تجربته<sup>(١)</sup>.

وبذلك يمكن القول: إن العمل الشعري إنما هو ثمرة التزاوج بين البيئة والذات، إذ تتوارد الخواطر والصور والذكريات على ذهن الشاعر فلا تبقى على حالها تماماً، بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المحزون الوجداني والعاطفي، وتخرج خلقاً جديداً يجسد الرؤيا الفنية للشاعر ويحقق تطلعه نحو التلاؤم والانسجام<sup>(٢)</sup>، إن روح المبدع -كما يرى سيببترز- هي بمثابة المجموعة الشمسية التي تستقطب حولها، وفي مداراتها ظواهر عديدة، من جملة اللغة، ويرى أن هناك علاقة جوهرية بين مركز الدائرة (روح الكاتب) وبين اللغة التي تدور في فلكها، (فاللغة هي الشكل العلامي، والوسيلة التي تتشكل بها الروح)، بل إن اللغة ليست سوى تبلور ظاهري لشكل داخلي متحرك، هذا الزباط العميق بين اللغة وروح المبدع لابد أن ينتهي إلى وحدة متناسقة كامنة وراء الظاهر المشتت المتباين، فالوحدة والتناسق هما روح الكاتب<sup>(٣)</sup>.

لكن الوحدة لا يمكن أن تتحقق إلا في حالة من الإلهام حيث تظهر الذكريات والصور والأفكار بأشكال متعددة ومختلفة، وتتفاعل مع معطيات النفس الشاعرة بانفعالاتها وتوتراتها، لكن الشاعر لا يتركها على اضطرابها بل يعمل فيها ذوقه الفني

---

(١) لامل أبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤، ص ٤٨.

(٢) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤١.

(٣) عبدالفتاح المصري: أسلوبية الفرد، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، المعدادن ١٣٥ - ١٣٦، تصور، آب، ١٩٨٢، ص ١٥٤.



ليعيد تشكيلها محققاً التلاؤم والانسجام، مما يضيفي على عمله تماسكاً كلياً، يخلق نوعاً من الحركة الإيقاعية المتجاوبة، سواء على الصعيد الشكلي او المعنوي الإيحائي<sup>(١)</sup>.

إن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر تجعله في شوق عارم إلى إعادة تشكيل تلك المعطيات التي انطبعت في داخله صوراً وذكريات وأفكاراً مشوشة، لذا نراه ينشط لإعادة تنظّمها معتمداً في ذلك على خبرته الفنية والجمالية، إذ (يجب أن نتصور ان تيار التجربة الشعرية هو بمثابة عودة النزعات المضطربة إلى حالة الاتزان)<sup>(٢)</sup>.

ففي البدء تتوارد الصور والذكريات ومعطيات الواقع وترتسم في الذهن إلا أن الفكر لا يكون مستقلاً عن باقي العمليات الوجدانية والنفسية، فقبل أن يختزنها تكون قد مرت أولاً في أعماق النفس بما فيها من تجارب ومعاناة ومعتقدات فلا تبقى على حالها بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الفكري والعاطفي والوجداني، وتخرج بعد ذلك معاني جديدة كمادة خام للعمل الفني، فيخضعها الشاعر بدوره لذوقه الفني المدرب ليخرجها خلقاً جديداً يحقق تطلعه نحو التوازن والانسجام، من أبرز ما يتصف به ذلك الكائن الجديد: التناسق الإيقاعي الذي تتجاوب من خلاله العلاقات اللغوية وتولد عنه حركة فنية منتظمة تحقق ما يصبو إليه الشاعر.

ومع أن الدرس الجمالي القائم على رصد الحركة النفسية والوجدانية للمبدع لم يكن واسعاً في النقد القديم قبل عبدالقاهر الجرجاني، إلا أن فيلسوفاً مثل أبي حيان التوحيدي أدرك بإحساسه الفني الدقيق الفاعلية النفسية في الإبداع الفني فقال: ( إن

(١) نيد ديتش: مناهج النقد الأكاديمي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صلر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٠٨.

(٢) للمرجع السابق: ص ٢١٠.

من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فنزعته من المادة، واستبنتها في ذاتها، وصارت إياها كما تفعل في المعقولات...<sup>(١)</sup> (وأما سبب الاستحسان لصورة الإنسان، فكمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء، مقبول عند النفس)<sup>(٢)</sup> و (أما الاستحسان العرضي والجزئي، أعني ما يستحسنه شخص ما بحسب مزاج ما، فهو أيضاً لأجل نسبة ما ولكنه يصير شخصياً، والأمور الشخصية لانهاية لها فلذلك لاتنحصر تحت صناعة، ولا لها قانون)<sup>(٣)</sup>.

فالتوحيدي يفرق هنا بين موقف المبدع، وموقف الإنسان العادي من الهيئات والأعضاء والمقادير والألوان، فهي (بسيطة في مجبوحه النفس لايحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممحوج، وذوق حلو أو مر وطريق سهل أو وعر...<sup>(٤)</sup>).

هذا الدور الفعال للجانب النفسي في العملية الإبداعية كان ضحلاً في الدرس القديم وما ورد منه في دراسات النقاد والبلاغيين قبل عبدالقاهر الجرجاني لم يكن واضحاً، فإذا أمكننا القول بانهم أدركوا ما للنفس من التذاذ بمظاهر الفن الشعري فإن

(١) أبو حيان للتوحيدي: الهمل والشواهد، ص ١٤٢.

(٢) للمرجع السابق: ص ١٤٠.

(٣) للمرجع السابق: ص ١٤٣.

(٤) أبو حيان للتوحيدي: الامتاع والمواثبة، ص ١٣٨.

ذلك كان من جهة المتلقي وحسب<sup>(١)</sup>، ولم يتعد بحثهم مجال وصف الإحساس الفطري بالمتعة التي يولدها العمل الفني، وأسباب ذلك إنما ترجع في الدرجة الأولى إلى فقر الدراسات النفسية في التراث العربي، في حين سادت الدراسات الفلسفية والمنطقية التي تجعل العقل، وترجع إليه كل فضل ومزية، مما جعل معرفة النقاد بأسرار النفس الإنسانية قليلة لاتعين على تبين حقائق التجربة الشعورية، وهذا في ذاته شكل عائقاً كبيراً منع هؤلاء الباحثين من إدراك جوهر الفن الشعري.

إلا أن هذا لم يمنع عالماً مثل عبدالقاهر الجرجاني من أن يدرك دور النفس في الإبداع الفني، ففي كتابيه يظهر اهتماماً بالفعالية النفسية عند المبدع. في أكثر من موضع، ففي حديثه عن البلاغة يرى أنها تعبر عن (فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم)<sup>(٢)</sup>.

والفن البلاغي عنده إنما يصلر عن أمور خفية ومعان روحانية، فالمازيا (التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية ومعان روحانية أنت لاتستطيع أن تنبه السامع لها...) <sup>(٣)</sup>، وما ذلك إلا لأن (الكلم ترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس)<sup>(٤)</sup>، لأن مدار الأمر (أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثأن منها باول، وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس

(١) لقاضي الجرجاني: كتاب الوسيلة، ص ١٠٠، وانظر صفحة ٤١٢ - ٤١٣.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٨.

(٣) للمرجع السابق: ص ٣٦٥.

(٤) المرجع السابق: ص ٤٦.

وضعاً واحداً<sup>(١)</sup>، وأساس هذا الاتحاد إنما يقوم عنده على المعاني الكامنة في النفس، والتي تحدد نظام معاني النحو، فقد ثبت لديه (أن الخير وسائر معاني الكلام، معان ينشعها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره ويناجي بها قلبه ويرجع فيها إليه)<sup>(٢)</sup>.

من ذلك نستطيع أن نتبين أن نظرية النظم القائمة على أساس العلاقات الإيقاعية بين أجزاء التركيب اللغوي بما فيها من تناسق وتناسب وتآلف وتوازن، إنما ترتد في أساسها إلى الفعالية النفسية عند المبدع، يقول (ومما يجب إحكامه بعقب هذا الفصل، الفرق بين قولنا حروف منظومة وكلم منظومة، وذلك لأن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتضى في ذلك رسماً من العقل... وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعبء من بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، وكذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة، والبناء والوشي والتجوير، وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح)<sup>(٣)</sup>.

وهذا يعني كما هو واضح من كلام عبدالقاهر أنه يرجع نظم المعاني وترتيبها إلى النفس، بينما يرجع نظم الألفاظ إلى العقل، فهو المسؤول عن التأليف والصياغة والوشي والتجوير، أي أن الجرجاني على الرغم من إدراكه للفاعلية النفسية لم يستطع

(١) المرجع السابق: ص ٧٠.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٦٤.

(٣) المرجع السابق: ص ٤٢ - ٤٣.

التخلص من سيطرة النزعة المنطقية، فمن الواضح عنده أن (هذا النظم الذي يتواصله البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صفة يستعان عليها بالفكرة لاجالة، وإذا كانت مما يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالروية، فينبغي أن ينظر في الفكر بما يلتبس...) (١).

ولكن حين يكون الشاعر متمكناً من فنه، فإن عمل الفكر يراجع أمام الفاعلية النفسية، يقول عبدالقاهر... لا يتصور أن تعرف للفظ موضوعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنت تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك أتبتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنت إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تقرب لك بحكم أنها خدوم للمعاني، وتابعة لها، ولا حقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق) (٢).

ولم يقتصر اهتمام عبدالقاهر الجرجاني على بيان الجانب النفسي عند المبدع، بل كان يدرك أهمية الفعالية النفسية عند المتلقي في تلذوق الشعر وتبين مافيه من نظم بلاغية إيقاعية، فإذا (كانت العلوم التي لها أصول معروفة، وقوانين مضبوطة قد اشرك الناس في العلم بها واتفقوا على أن البناء عليها إذا أخطأ فيه المخطئ، ثم أعجب برأيه لم يستطع رده عن هواه، وصرفه عن الرأي الذي رآه إلا بعد الجهد... فكيف بأن ترد

(١) المرجع السابق: ص ٤٣.

(٢) المرجع السابق: ص ٤٥.

الناس عن رأيهم في هذا الشأن، وأصلك الذي تردهم إليه، وتعمل في محاجاتهم عليه،  
استشهاد القرائح وسير النفوس، وفيها، وما يعرض من الأريحية عندما تسمع<sup>(١)</sup>  
وكانت معالجة حازم القرطاجني للفعالية النفسية في الإبداع ذات آفاق أوسع،  
فقد أدرك أن الشعر إنما يصدر عن النفس التي تحركها بواعث تحدث عنها تأثيرات  
وانفعالات تكون أساساً من أسس الإبداع الفني، فإن للشعراء (أغراضاً أول هي  
الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس، لكون  
تلك الأمور مما يناسبها ويسطها أو ينافرها ويقبضها، أو... وإذا ارتيج للأمر من جهة  
واكثر له من جهة على نحو ما ( — ) جرى مجرى ذلك كانت أقوالاً  
شاحية<sup>(٢)</sup>.

وعن هذه الانفعالات تصدر المعاني، وهي إما خاصة بأحوال الأمور المحركة، أو  
خاصة بوصف أحوال المتحركين لها، أو هي وصف أحوال الحركات والمحركين معاً<sup>(٣)</sup>  
، وكلها تقوم على أساس التناسب والانسجام، فقد (يوجد لكل معنى من المعاني التي  
ذكرتها معنى أو معانٍ تناسبه وتقاربه، ويوجد له أيضاً معنى أو معانٍ تضاده  
وتخالفه... ومن المتناسبات ما يكون تناسبه بتجاور الشيعين واصطحابهما، واتفاق  
موقعيهما من النفس، ومنه ما تكون المناسبة باشتراك الشيعين في كيفية ولا يشترط فيه  
التجاور، ولا الاتفاق في الموقع من هوى النفس...)<sup>(٤)</sup>.

(١) المرجع السابق: ص ٣١٧.

(٢) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ١١.

(٣) المرجع السابق: ص ١٣.

(٤) المرجع السابق: ص ١٤.

هذه الفعالية النفسية سماها حازم (القوة على التشبيه) وهي عنده عمدة في قول الشعر، إذ (توجد لبعض النفوس قوة تشبه بها فيما جرت فيه من نسيب وغير ذلك على غير السحبة بما جرى فيه على السحبة من ذلك، فلا تكاد تفرق بينهما النفوس، ولا يُماز المطبوع فيها من المتطوع، فإذا اتفق مع هذا حسن النظم تناصر الحسن في النظام، والمنحى، فلم يكن فيه مقدح<sup>(١)</sup>).

وهذه القوة هي التي تعين على عملية النظم الشعري، ولذلك (وجب أن يكون من له قوة التشبه المذكورة أكمل في هذه الصناعة ممن ليست له تلك القوة)<sup>(٢)</sup>.

وهذه القوة طبيعية لاكتسب، ولا تدرك بحرص، ولا تنال بمجهود، بل قد يُمنعها الحريص، ويُمنحها غير الحريص، واعتبر ذلك بجزر والفردق - فإن جزراً على عفته نسيبه في غاية الرقة وحسن الأسلوب، والفردق على عرره وشدة ولوعه بالنساء، نسيبه في نهاية الجفاء وقبح الأسلوب مع حرصه على أن يُرقه ويحسن أسلوبه...<sup>(٣)</sup>، وقد تحصل هذه القوة (بمفظ الكثير مما حسن منحاه وأسلوبه ومنزعه...)<sup>(٤)</sup>.

ولكن الدربة من غير قوة نفسه أصيلة، سيؤدي بالشاعر إلى التكلف (فربما وقع له ما يعده ذو القوة البصير بطرق النقد متكلفاً أو فاتراً، وإن خفي ذلك على أكثر الناس)<sup>(٥)</sup>.

(١) المرجع السابق: ص ٣٤١.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٤٢.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٤٣.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٤٤.

(٥) المرجع السابق: ص ٣٤٤.

ولا تقتصر أهمية الجانب النفسي عند حازم على العملية الإبداعية، بل إنه أساس في عملية التلقي أيضاً، إذ إن مهمة الشعر إنما هي: (الاحتياال في تحريك النفس لمقتضى الكلام، بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيعة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع)<sup>(١)</sup>، (والسبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحسن التأليفية، فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي ترتاح له مالا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة... كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الختم، وجب ان تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقه الأغراض الإنسانية....)<sup>(٢)</sup>.

من هنا يتضح لنا الفهم الواعي والعميق عند حازم للفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية، فلذلك الإشعاع والبريق والإيجاء الناجم عن الاستعمال الشعري لا يجده في الاستعمال العادي للغة، وهذا الإشعاع والإيجاء إنما يعود إلى الإيقاع البلاغي (فالأقاويل الشعرية بحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ، وتتقى افضلها، وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة

(١) المرجع السابق: ص ٢٩٤.

(٢) المرجع السابق: ص ١١٨.



والتفاصيل... فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج  
الذهن، أو أكمل منها إذا كانت محتاجة إلى التكميل<sup>(١)</sup>.

ويرجع حازم عملية النظم الشعري بمختلف عناصره إلى الطبع، والطبع عنده  
(هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من  
شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ  
الكلام بحسبه عملاً<sup>(٢)</sup>).

وهذا الطبع يقوم عنده على ثلاث قوى، لا يتم قول الشعر إلا بها أولها القوة  
الحافظة: وهي التي تجعل (خيالات الفكر منتظمة، ممتازاً بعضها عن بعض، محفوظاً  
كلها في نصابه، فإذا أراد مثلاً أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح، أو غير ذلك  
وجد خياله اللائق به قد أهبط له القوة الحافظة، يكون صور الأشياء مرتبة فيها على  
حد ما وقعت عليه في الوجود فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها،  
وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات، غير منتظمة التصور، فإذا أجال  
خاطره في أوصاف الأشياء وخیالاتها اشتبهت عليه واختلط به وأخذ منها غير ما يليق  
بمقصده، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك<sup>(٣)</sup>).

وثانيهما القوة المانزة، و (هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم  
والأسلوب والفرض، مما يلائم ذلك وما يصح مما لا يصح<sup>(٤)</sup>).

<sup>(١)</sup> للمرجع السابق: ص ١١٩.

<sup>(٢)</sup> للمرجع السابق: ص ١٩٩.

<sup>(٣)</sup> للمرجع السابق: ص ٤٢ - ٤٣.

<sup>(٤)</sup> للمرجع السابق: ص ٤٣.

وثالثها القوة الصانعة، وهي (التي تتولى العمل في ضم بعض الألفاظ والمعاني والتركيبات التنظيمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملية التي تتولى ما تلتمس به كليات هذه الصناعة)<sup>(١)</sup>.

هذه العمليات خاصة بقدرة الشاعر على الإبداع، إذ يمكنه من تنظيم عمله على نحو خاص يميزه عن أي عمل آخر سواء كان للشاعر نفسه أو لأي شاعر آخر، لأنها - كما أشار حازم - تتعلق بالقدرة الخيالية التي تتصرف بالصور والذكريات وفق المعرفة الفنية والبلاغية التي اختزنها، ووفق ما يوحيه ذوقه الفني من تنسيق وترتيب، فتأتي الأشكال لا كما هي في الواقع تماماً لأنه يحاول أن يضيف إليها ما يجعلها أجمل من صورتها الأصلية (أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل)<sup>(٢)</sup>، وهذه ملاحظة لم تلق الاهتمام الكافي من حازم القرطاجني لأن همه كان المحاكاة التامة للأصل<sup>(٣)</sup>، مع أن الفن يحاول دائماً التصرف في الصور والأشكال على نحو يزيد جمالاً وإيقاعية غير عابئ بالضوابط الخارجية التي تفرضها الموجدات والوقائع، لأن هذا الذي يقوم به الخيال الشعري نابع من انفعالات الشاعر ووجدانه، وبالتالي فهو يسعى إلى تحقيق الانسجام مع ذاته ومع ماحوله من خلال قيم جمالية يصوغها العقل والعاطفة والوجدان استناداً إلى قدرته الفنية وثقافته الأدبية.

ومن هنا يمكننا القول إن الإيقاع الكلي للقصيدة إنما هو صورة لعمل الوجدان الداخلي، وهو ينطلق من جملة من الأحاسيس والانفعالات التي تختزن معطيات الواقع

(١) لمرجع السابق: ص ٤٣.

(٢) لمرجع السابق: ص ١١٩.

(٣) لمرجع السابق: ص ١١٦.

من الصور والذكريات والأفكار فتعمل على ترابطها ونظمها في بنى خاصة، ومعقدة نتيجة للصراع الدائم بين معطيات الواقع من جهة والأحلام والرؤى والرغبات من جهة ثانية، فتخرج في عمل فني يحقق ماتصبو إليه النفس من توازن وانسجام.

إن (التجربة ذات المغزى هي التي لا يدخل فيها شيء بمحض الصدفة، بل يكون كل جزء منها متلاحماً ومتصلاً بسائر الأجزاء، وكل شيء فيها له وجود من أجل نفسه ووجود من أجل الكل الذي هو جزء منه، وهذا الكل إنما يتكون بالكيفية التي تحدث بها الأجزاء، ولهذا كان كل جزء أكبر من نفسه، لأن فيه معنى أكثر من معناه، إذ يرمي إلى تنظيم كلٍّ مرتب متسق)<sup>(١)</sup>.

إن الشاعر حين يسي عمله الفني يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي لاتأخذ طابعها الخاص، ومعناها الوجداني والشعري إلا داخل إطار الإيقاع العام للقصيدة، وذلك بعد أن تكون قد تخمرت في ثنایا غيلته، واكتسبت من أحاسيسه وعواطفه ورؤاه ما يجعلها تخلق خلقاً جديداً في نظام إيقاعي متحارب، يضمن لها تماسكها وأثرها الفني، فالقصيدة لاتكتمل وتبلغ مرحلة النضج إلا حين تبلغ درجة من الانسجام والتوازن بين عناصرها التعبيرية والفنية.

وعلى الرغم من أن اللغة ذات طابع اجتماعي، فإنها تصبح بين يدي الشاعر أداة خاصة، تتسم بالتفرد والخصوصية لأنها تصبح ملكاً له، يعجنها وينضجها، فإذا هي ذات علاقات جديدة وإيحاءات واسعة، لأنها تحمل نفحات روحه وحرارة أنفاسه وتصدر عن صميم تجربته، (فالإنسان عندما لا يكون راضياً عن معرفته العادية

(١) لاسل أبر كرومبي: قواعد للفن الأکبیر، ص ٥٦ - ٥٧.

بالأشياء، ووجوده في الحياة، وكذلك عن الأحداث يقرر - كيما يحقق رغبته الخاصة في الانسجام - أن يقيم من هذا على نحو حر كلاً " Gestalt " متكاملًا، وحين يجد المتعة فيما تتركه المعاني، وكذلك الألوان والأنغام من انطباعات يأخذ في تنظيم هذه الانطباعات وفق هواه... وهذا هو الأساس العميق لذلك العمل الإنساني الذي نسميه فناً<sup>(١)</sup>.

إن معطيات الواقع تصبح بين يدي الشاعر كالمادة الخام، التي تكون في البدء مهوشة ومشوشة ومضطربة، وهذا الوضع لا يستطيع الإنسان العادي أن يعيه وإن كان يشعر به، وبذلك يختلف الفنان عن غيره، فهو يملك من الطاقة الحسية المرفهة ما يجعله قادراً على تبين مظاهر القوضى، وإدراك أبعادها بسرعة ودقة، فيخضعها لخبرته وذوقه الفني المدرب، ويعالجها في أعماق نفسه حيث يستمد من مخزونها الرموز الدلالية التي تكون في البدء متباعدة لكنها لاتلبث أن تنصهر في أتون التجربة النفسية، وتولد خلقاً جديداً متماسكاً.

إن الهاجس الذاتي للشاعر الجاهلي لم يكن ذا شأن في عملية الخلق الفني، لأن قضايا الجماعة القبلية هي قضاياها الذاتية نفسها، لذا كان يطوع أحلامه ورؤاه وصراعاته الداخلية لتتألف مع قضايا الجماعة، ولهذا لم تفقد القصيدة الجاهلية وهجها الإيماني، ووحدةها النفسية على الرغم من تعدد أغراضها، إذ كان الأساس النفسي يغذيها بإيماءاته الحية المخفية وراء الهاجس الجماعي ويعمل في الخفاء ليسبغ عليها

---

(١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للكاتب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص ٤٣.

طابعها الفني المتماسك، وهذا ما أورثها إيقاعاً خاصاً تنوعت أنغامه فجاء في كثير من القصائد متقطعاً.

فلما كان استقرار الحياة مع نشوء الدولة -ولا سيما في العصر العباسي- برزت الذات الفردية، وارتفع صوتها من خلال قصائد اختصت بمشاكلها ومعاناتها، مما أسبغ على الإيقاع البلاغي وحدة أكبر احتاجت من الشاعر زهماً فنياً يبرز اشتياق النفس إلى النظام والتوازن، فسعى وراء الوسائل التي تكفل توفير إيقاعية أكبر لفنّه، وتلبي حاجة النفس إلى الاتساق ولانسجام، ولما كانت الظواهر البلاغية أغنى الوسائل الفنية بالإيقاع وجدنا ذلك الإقبال النهم على اقتناصها وتوظيفها في تشكيل البنية الإيقاعية بما يلي حاجة النفس، وهذا ما رأيناه في شعر بشار وأبي نواس.

لكن التطور الثقافي والفلسفي استطاع أن يزحف إلى فكر الشاعر العباسي ويمتزج بفنّه فيخضعه لمؤثرات النزعة العقلية السائدة، والتي تسربت من فكر الشاعر إلى ذوقه الفني، وساهمت في إقامة العلاقات الذهنية الذكية، التي طغت على إحياءات التجربة الشعرية وأحلت الدهشة محل الانفعال الوجداني، مما جعل الأصداء الإيقاعية المتجاربة في القصيدة تراجع، وتتحول إلى تناسبات منطقية جافة، بلغت ذروتها في شعر أبي تمام.

إن الإبداع الفني لا يقتصر على أحد الجانبين النفسي أو العقلي لأن اعتماده على الجانب النفسي وحده، يحول القصيدة إلى نوع من التهويم، في حين أن الفن، سيطرة

على جموح الخيال أو العاطفة بواسطة فعل آخر<sup>(١)</sup>، واقتصراره على الجانب العقلي يحولها إلى نوع من العلاقات الرياضية المنطقية الجافة.

إذن لا بد كي يحقق العمل الفني خلوده ان يقوم على توازن هذين الجانبين<sup>(٢)</sup>، فإذا ما طغى أحدهما على الآخر أخل ذلك بالتناسق الإيقاعي لعناصره، وفقد شيئاً من فنيته بمقدار درجة اختلال ذلك التوازن، وهذا ما لمسناه في قصيدة أبي تمام، حيث كان الإيقاع مقياساً شديداً للحساسية للنشاطين العقلي والنفسي فإذا ما توازن في تأثيرهما برز الجانب الفني في أروع ما أبدعته قريحة شاعر، ولما كان ذكاء أبي تمام كثيراً ما ينشط فقد وجدنا الإيقاع تتراجع أصداؤه ليضيق ويتفوق داخل إطار العلاقات المنطقية والإشارية القرية.

إن الإيقاع الفني يقوم على أساس وجداني نفسي، لأنه يصدر عن الروح وإليها يعود ليحرك أوتارها، ويترك فيها أثر حركته لتترنم بها، وذلك بما يكتنفه من تلاؤم وانسجام، إنه أصل فني لا بد منه حتى يحقق للنفس ارتياحها وهدوءها، وذلك من خلال حركة لا تقتصر على النسق الصوتي الصادر عن الحروف والتراكيب بل تشمل أيضاً حركة المعاني والإيماءات والصور، فكل هذه العناصر تردد صدها وتتجاوب كتجاوب الآلات الموسيقية المختلفة حين تردد صدى توقيع نغمي متآلف، مما يجعلها تبدو كأنها صادرة عن آلة واحدة تملك قدرة عجيبة على إصدار ذلك النغم العذب.

(١) كروتشه: المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط٢، دار الأوبد، دمشق، ١٩٦٤، ص ٦٤.

(٢) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ب٢، ص ٦٨.

إن الإيقاع البلاغي الناجم عن كيفية استخدام الأدوات الفنية الخاصة بالشاعر هو خير ما يمثل حقيقة التجربة الشعورية لأن القصيدة ليست تعبيراً عما يقتضيه الواقع من دلالات قريبة، وإنما هي رؤيا بعيدة صعبة المنال، إنها خلق جديد لكائن ينمو ليصل إلى درجة التكامل الفني، وهو يستمد حيويته من أعماق النفس الشاعرة، ومن صميم التجربة الانفعالية الخاصة بالموقف الوجداني، وبذلك يكون للإيقاع تفرد، وهذا ما يمنح العمل الفني عموماً تميزه وخصوصيته.

صحيح أن العواطف والانفعالات تكون في البداية مشوشة ومضطربة، لكن الشعر بما يمتلكه من أساليب بلاغية يستطيع بدوره أن ينظم الأهواء ويلطف العاطفة وينسقها ويهذبها وينظمها لتصبح مصدراً ثراً من مصادر الرؤيا الصافية، وإذا ما حدث الانفصام بين المنبع النفسي والعمل الفني تحول هذا العمل إلى شكل أجوف، مما يؤدي إلى تفكك الإيقاع واضطراب الصور، واختلال النسق الإيقاعي للمعاني والأفكار ويتحول النسق اللغوي إلى نوع من التكرار الممل الذي يعتمد على تركيب الأصوات الجوفاء، (إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات، ومقاطعها لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدٍّ من تفجرات الأعماق، وإلا تحولت إلى رنين بارد صناعي أجوف)<sup>(١)</sup>.

وهذا ما يؤكد أن الإيقاع (في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنظم: القافية، الجناس، تراوج الحروف وتناظرها - هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩٤.

مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة<sup>(١)</sup>.

وكما أن الإبداع الفني يقوم على أساس إيقاعي داخلي، فإن عملية التلوق الشعري أيضاً تقوم على أساس التلقي المتكامل والمتناغم للعمل الفني، على نحو يحقق الانسجام مع الوقفة الشعرية ومعايشة الإطار الإيقاعي، فما إن يدخل المتلقي عالم اللحظة الشعرية حتى يتقل من انفعالات الحياة العادية وتصوراتها المفككة إلى ظلال النشوة الجمالية القائمة على الانسجام والتآلف، مما يحدث إحساساً غريباً، لا يلبث أن يتحول إلى راحة ناجمة عن الانسياب مع ذلك النظام الإيقاعي الخاص، فإذا حدث أن خرج عنصر من عناصر العمل الفني على ذلك التناغم الإيقاعي انكسر عالم النشوة، وشعر المتلقي بالنشاز<sup>(٢)</sup> لأن جميع الحواس في أثناء التلقي تكون في حالة نشاط واستعداد للمشاركة في تمثل الإحساس الفني، ومع أن بعضها لا يقوم بأي تلوق خاص إلا أنها جميعاً تشارك في تمثل الحركة الإيقاعية الناجمة عن العمل الفني، فالبصر مثلاً يمكن أن يتلوق الإيماءات التي تثيرها صورة الطعام الشهوي دون أن يكون هناك وصف لطعم الطعام أو لمذاقه، وكذلك الأمر بالنسبة لبقية الحواس، إن عدم احتواء الموقف على أية عناصر خاصة بالشّم لا يعني تراجع هذه الحاسة عند التلقي، بل إنها تكون في أوج نشاطها لالتقاط الإيماءات المصاحبة للصورة الشعرية والتابعة عن الموقف الوجداني، حتى إن المتلقي ليكاد يشتم مع مثله لصورة غروب الشمس رائحة

(١) للمرجع السابق: ص ٩٤.

(٢) عز الدين إسماعيل: لتفسير النفسي للكذب، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨١، ص ٦٤.



النسيم الرقيق المرافق للغروب في أيام الصيف، ولو لم يرد ذكره في الصورة الشعرية، وما ذلك إلا لأن المتلقي يكون قد استنفر مخزونه من الصور والذكريات والانفعالات والمعارف واث فيها النشاط لتدور في فلك الإيقاع الشعري الخاص بتلك القصيدة، وبذلك نستطيع أن نحصل على تجربة (قد انتظمت تنظيماً كاملاً واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض على أحسن وجه... فلا تكون التجربة مجرد لحظة طارئة، تومض وميض البرق، بل لحظات متتالية مستطيلة، قد انتظم بعضها بعضاً، وتنسقت في إتقان فائق، واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض فأظهرت لنا ذلك المغزى الوحيد الذي لا بد لعقولنا منه: وهو الترتيب الذي يشمل كل شيء في الوجود...) (١).

إن القصيدة الشعرية ليست مجرد أصوات وتراكيب تدغدغ أذن السامع بإيقاعها... بل إنها لحظة حياتية خلقها فنان مرهف وفقاً لإيقاعه النفسي الخاص، مما يثير لدى المتلقي الشعور بزخم الحياة وإيقاعها، وليس حتمياً أن يشعر المتلقي بالإيقاع ذاته لأنه يملك تكوينه الفكري والنفسي المختلف، وبالتالي تختلف أصداء الإيقاع من متلقي لآخر.

وعلى الرغم من ذلك يبقى الإيقاع العامل الفعال في تنظيم المشاعر وإعادة التوازن إلى المتلقي، وعندئذ يصبح الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية عنصراً هاماً لرفع وتيرة الإيقاع وإبرازه، ومن هنا كان الشعر من أقدر الفنون على تنظيم المشاعر، بدليل أن قراءة النص الشعري للمرة الأولى لاتولد القراءة الثانية والثالثة، ففي كل مرة تتولد إيقاعات نفسية جديدة لم تكن نلاحظها في المرة السابقة، تتولد مع تغير

---

(١) لاسل أبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ص ٥٨.

معطيات التلقي مما يجعلنا نشعر بتحدد الإيقاع العام في كل قراءة، وذلك لأننا لانستطيع أن نفصل الإيقاع عن الفكرة أو المعنى أو الحالة الوجدانية العامة، فالإيقاع الشكلي والمعنوي متداخلان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ولذلك لا يمكن للمتلقي أن يستجيب للشعر دون الإيقاع، لأنه هو الذي ينسق استجابته لإجماعات القصيدة ويوجهها، بل إن مبدأ المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي -الذي أشار إليه بعض النقاد<sup>(١)</sup> - لا يتحقق إلا بوجود الإيقاع البلاغي كصلة بين الطرفين، لأن التجربة الشعرية التي يعيشها الفنان لا يمكن أن تنتقل بخلافها إلى المتلقي فالمطابقة بينهما مستحيلة<sup>(٢)</sup> إذ إن للمتلقي خلفيته الوجدانية والنفسية المختلفة وله تجاربه الخاصة، كل ذلك يمنع المطابقة التامة وما يحدث من مشاركة وجدانية في أثناء التلقي ما هو إلا دخول في إطار الفلك الإيقاعي الذي يصيبه شيء من التغيير في وجدان المتلقي بعد أن تنضم إليه معطيات قد لا تكون غريبة أو بعيدة جداً عن عالم اللحظة الشعرية لأن الفلك الإيقاعي للقصيدة لا يقتصر على الإيقاع الصوتي - كما قلنا - بل يدخل فيه كل مامن شأنه أن يولد حركة إيقاعية كحركة الصور، وحركة المعاني، وحركة اللغة.. وهذا ما يساعد على خلق جو شعري خاص ذي أبعاد مختلفة تجدد لدى المتلقين أصداً مختلفة أيضاً، وذلك لأن درجة إحساسهم بالإيقاع تكون مختلفة.

ومع ذلك فإن الباحث لا يستطيع أن يغفل دور الإيقاع في توضيح المعنى وتوسيعه وإخراج مافيه من (مفارقات لا يمكن أن تظهر بغير هذا الطريق)<sup>(٣)</sup>، وهذا

(١) انظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ١٠٩، روز غريب: النقد الجمالي، ص ٣٧.

(٢) تفسير شيخ الأرض: للنقص عن أسس الفنون، ص ٣٢١ - ٣٢٢.

(٣) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص ١٣٧.

ما يؤكد أن المعاني التي يكتنفها الإيقاع هي معانٍ إيجابية، لأنه (يرتبط بتأمل لازمني، ويعطي للأفكار والمشاعر قوة طويلة المدى، فالتجربة الشخصية البحث للإيقاع لها، وماله إيقاع فهو لاشخصي وهذا ما يجعلنا نفهم لحة "بيتس" حين يقول: إن الإيقاع يتميز بقدرته على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة، هذه الرموز التي تولف عالماً متميزاً من ذواتنا الضيقة، وتتمس بطابعها الكلي<sup>(١)</sup>.

وكان كولردج قد أرجع الإيقاع إلى عاملين نفسيين، أولهما: يقوم على التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، وثانيهما يقوم على المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي<sup>(٢)</sup>، وهذا ما أشار إليه ريتشاردز حين جعل آثار الإيقاع تنبع من توقعنا، وعادة يكون هذا التوقع لاشعورياً<sup>(٣)</sup>.

وعلى ذلك نستطيع القول إن للمتلقي دوراً في تحديد المسار الإيقاعي للقصيدة، ولا سيما في الشعر القديم -والعباسي منه خاصة- لأن الشاعر كان في أغلب شعره يتوجه إلى الآخرين الذين كانوا في العصر العباسي - على الأغلب- من عليّة القوم، فيكاد المتلقي لا يغيب عن خيال الشاعر وهو يمدح فنه، فكان هذا مدعاة للاهتمام بالإيقاع الشكلي ومن هنا توجهت عناية الشعراء نحو الإيقاع الصوتي والتركيب، مما دفع بالشعر في العصور اللاحقة نحو هاوية الرنين الأحوف، وأفقده ماء الحياة فمات الفن في عصوره المتأخرة.

---

(١) المرجع السابق: ص ١٣٨.

(٢) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص ١٦٢.

(٣) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، لويس عوض، المؤسسة المصرية للعلمة لتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦١، ص ١٨٨.



## الأساس الموضوعي

يقوم الإيقاع على جملة (من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية)<sup>(١)</sup> وتخضع في تركيبها وتشكلها إلى مبادئ عامة تقوم على النسبية والتناسب والنظام، والمعاودة الدورية<sup>(٢)</sup>، وهو بذلك يشكل بنية متكاملة في النسيج الفني على نحو يحقق التناسب والتناسق والانسجام بين الأجزاء، وذلك من خلال علاقات منتظمة تحدد مسار الإيقاع وشكله، وفق طرق إيقاعية خاصة تتحرك العناصر بموجبها حركة متجانسة تقوم على التناسق وحسن التوزيع، فلا يختل بناؤها، وتهب العمل الفني خصوصيته وتفردته.

فإذا ما حاولنا استخراج تلك الطرق الإيقاعية بعد تجريبها من أي محتوى يمكن أن يلتبس بها تجلّت لنا أشكالاً منتظمة متعددة يمكننا - بعد ملاحظة دقائق صفاتها- أن نعيدها إلى مبدأ عام يجمعها هو (الوحدة في التنوع)<sup>(٣)</sup>، فالعمل الفني (يتصف بالتنوع والتعقيد، ومع ذلك فإن كلاً من العناصر يسهم بشيء لاغناء عنه، لكي يكون الكل ذا قيمة، كما أن العناصر يتكامل بعضها مع البعض على نحو يبلغ من الوثوق حداً لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل، بل تمتاز سوية من أجل تحقيق هذه الوحدة)<sup>(٤)</sup>.

(١) محمد الميمني: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٤٢.

(٢) المرجع السابق: ص ٤٢.

(٣) جبروم ستولتز: النقد الفني، ص ٣٤٤.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٤٤.

وتتمثل هذه الوحدة من خلال كل أنواع الروابط العلائقي، وتماسك الأجزاء المختلفة والمتباينة وتفاعلها تفاعلاً عضوياً، وكلما تنوعت العناصر كان تحقيق الوحدة أصعب بنفس المقدار<sup>(١)</sup>، إن العناصر حين تكون متماثلة فإن تكرارها يؤدي إلى نوع من التراجع الإيقاعي، فإذا كانت متغيرة فإيقاعها ذو وجهين: فإذا كانت العناصر المختلفة متزامنة احتاجت إلى نوع من التآلف التنسيقي لتحقيق الانسجام بين العناصر المتباينة فإذا كانت العناصر المختلفة متتابعة احتاجت إلى نوع من التناغم لتحقيق ذلك الانسجام<sup>(٢)</sup>.

وفي التراث البلاغي تجمعت الأشكال الإيقاعية حول محور أساس هو مبدأ التنااسب الذي سماه قدامة بن جعفر "الاتلاف"<sup>(٣)</sup>، وهو يعني عنده أن الشعر وحدة مجتمعة (عن طريق ضم عناصره وجمع أجزائه، ومما لاشك فيه أن أقسام الشعر وأسبابه ماكانت لتجتمع وتتحد ما لم تتوفر لها صفة الانسجام والقدرة على التأليف)<sup>(٤)</sup>. وسماه عبدالقاهر الجرجاني "النظم" وهو يقوم عنده على اتلاف العناصر الشعرية داخل السياق عبر علاقات تقوم على التنااسب، فاللزمية لا تجب في معاني النحو من حيث كونها قواعد لغوية، بل تجب فيها بسبب علاقتها (بالمعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقعها بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض)<sup>(٥)</sup>.

(١) المرجع السابق: ص ٣٤٥.

(٢) نديم البالي: قواعد تشكل النظم في موسيقا القرآن، مجلة التراث العربي، المجلد ١٥ - ١٦، ١٩٨٤، ص ١٤٦.

(٣) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط ٢، نشر مكتبة الخالجي، مصر، ١٩٦٣.

(٤) إدريس القنوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص ٥٩.

(٥) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

كما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار (الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح)<sup>(١)</sup>.  
 والتناسب عند حازم القرطاجي أساس بنى عليه منهاجه، (فعلم البلاغة تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع)<sup>(٢)</sup> وهو المبدأ الذي ترد إليه كل أشكال الاقترانات، سواء كانت قائمة على التشابه أو على التضاد<sup>(٣)</sup>، فإنه (يتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات)<sup>(٤)</sup> في كل أنحاء الكلام، (منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى اتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، واتلاف جملة كلمة مع كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها أن لا تتفاوت الكلم المتولفة في مقدار الاستعمال... ومنها أن تناسب بعض صفاتها... أو تتماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها)<sup>(٥)</sup>.

في هذا النص يورد القرطاجي جملة من الأشكال الإيقاعية التي ترجع أساساً إلى مبدأ الوحدة أو التناسب، وقد كان قد أورد مقولة ابن سينا: إن (الجانسة اتحاد في الجنس، والمشاكلة اتحاد في النوع، والمشابهة اتحاد في الكيف، والمساواة اتحاد في الكم،

(١) المرجع السابق: ص ٤٢ - ٤٣.

(٢) حازم القرطاجي: المنهاج، ص ٢٢٦.

(٣) المرجع السابق: ص ٤٤ - ٤٥.

(٤) المرجع السابق: ص ٦١.

(٥) المرجع السابق: ص ٢٢٢.

والموازاة اتحاد في الوضع، والمطابقة اتحاد في الأطراف، و" الهو هو " اتحاد في شيء من اثنين يجعل اثنين في الوضع تصير به اثنتينهما اتحاداً بنوع من الاتحادات الواقعة بين اثنين مما قيل<sup>(١)</sup>، ويحدد نوع الاتحاد بين الأشياء نسب رياضية، (وهذا يعني تنويع المسافات بين الأجزاء وتنويع أحجام هذه الأجزاء، بحيث تتوافق من غير أن تتكرر هي نفسها بصورة مملّة)<sup>(٢)</sup>.

والتكرار نوع من أنواع النسبة والاتحاد الذي سماه ابن سينا (الهو، هو)<sup>(٣)</sup> وسماه جبروم ستولينيتر (العُود)، وعرفه على أنه (ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة)<sup>(٤)</sup>، أما هيفل فقد سماه (التناظم)، وهو يتمثل في تكرار وجه معين واحد، يعطي الشكل الوحدة المعينة<sup>(٥)</sup>.

ويعد هذا الشكل من أكثر الأشكال الإيقاعية شيوعاً في الآثار الفنية، ومن أبرز مظاهره في الشعر الوزن العروضي الذي يقوم على تواتر الحركة والسكون، ومن ثم تناوب التفعيلات في أماكن متساوية مشكلاً تكراراً موزوناً، لكن هذا النوع من التكرار غير شائع في الإيقاع البلاغي، فإذا لم يحدث فيه بعض الاختلاف الشكلي،

---

(١) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٧٤.

(٢) روز غريب: النقد الجمالي، ص ٢٣ - ٢٤.

(٣) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٧٤.

(٤) جبروم ستولينيتر: النقد الفني، ص ٣٤٩.

(٥) هيفل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١، ج ١ ص ٦٦.



فالاختلاف الدلالي حاصل، ولو على نحو بسيط، فإذا لم يكن، كان لابد من اختلاف إجمالي<sup>(١)</sup>.

ولعل أبرز صفات هذا الشكل تميزه ووضوحه داخل إطار البنية على نحو يجعله عنصراً هاماً من عناصر تماسك النص وترابطه، وعاملاً هاماً من عوامل حركته بما يولده من مفاصل إيقاعية قد تبقى محصورة داخل تردد العنصر الواحد، ولكن حين تتنوع العناصر وتتنوع اقتراناتها تتوسع آفاق الحركة بقدر غناها بتلك العناصر، عندئذ يأخذ التكرار أشكالاً متنوعة رصدها البلاغيون في تراثنا الأدبي القديم، منها الترديد، والرصيع، والرجيع، والتذييل، والجناس، والعكس والتبديل، وتشابه الأطراف، ورد الأعجاز على الصدور، والمشاكلة، والإرصاد، والازدواج، والتكافؤ... إلخ، والاختلاف بين هذه الظواهر إنما يكون اختلافاً جزئياً في المعنى أو المبنى، فبينما كان التكرار عندهم هو اتحاد اللفظين في المعنى والمبنى<sup>(٢)</sup> فإن الترديد هو اختلاف اللفظ الثاني في بعض معناه عن الأول<sup>(٣)</sup>، فإذا اختلف اللفظان في المعنى واتحدا في المبنى جزئياً أو كلياً كان جناساً<sup>(٤)</sup>، أما الرصيع فإن (تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التعسف والاستكراه، يتوخى في كل جزئين

---

(١) روز غريب: النقد الجمالي، ص ٢٣ - ٢٤.

(٢) عز الدين طي السيد: التكرار بين الشعر والنثر، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٤٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٤٩.

(٤) المرجع السابق: ص ٢١٤.

منها متوالين أن يكون لهما جزآن متقابلان، يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع...<sup>(١)</sup>.

ومن الأشكال التي يولد بموضع العناصر وفقها حركة إيقاعية: التوازن وهو يتجلى من محال تعادل العناصر وترتيبها (بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه)<sup>(٢)</sup>، فإذا كانت العناصر متشابهة سمي (تمثلاً)، وفيه تترتب العناصر المتشابهة على جانبي محور مركزي في وضع متناظر، فإذا لم تكن العناصر متشابهة، ووضعت على جانبي المحور على نحو يكون بينهما نوع من الانسجام سمي الوضع عندئذٍ تقابلاً، وفيه يلتصق الطابع الخاص بكل عنصر أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له، (ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معاً موحدة)<sup>(٣)</sup>، وهذا الوضع سماه هبغل (التناظر)<sup>(٤)</sup>، وسماه حازم القرطاجني (المطابقة)، (فإذا كان حقيقة الطباق مقابلة الشيء بما هو على قدره ومن وفقه سمي التضادان إذا تقابلا ولائم أحدهما في الوضع الآخر متطابقين)<sup>(٥)</sup>.

وكان ابن طباطبا قد سمي التوازن (الاعتدال)، وجعله عياراً للشعر، إذ إن (علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب)<sup>(٦)</sup>.

(١) مقدمة بن جعفر: جواهر الألفاظ تحقيق محي الدين عبدالصمد، ط ١، مطبعة السعداء، مصر، ١٩٣٢، ص ٣.

(٢) جبرور سبولليار: للتدقيق، ص ٣٥٢.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٥٢.

(٤) هبغل: فكرة الجمال، ج ١ ص ٦٦.

(٥) حازم القرطاجني: المنهاج، ص ٤٨.

(٦) ابن طباطبا، حوار الشعر، ص ٢١.

وقد تتساوى الأجزاء وتتوازن العناصر، لكنها لا تتوازى، فلا يكون كل جزء في الوحدة موازياً مايساويه، ويوازنه، وهنا يكون التوازن غير تام، وحتى يكون التوازن تاماً لابد من النظام الذي يجعل كل جزء من اجزاء الوحدة موازياً، الجزء المساوي له والمتوازن معه<sup>(١)</sup>.

ويتحقق التوازن في كامل العمل الفني حين تتلاحم الأجزاء والعناصر ولكن مع محافظتها على خواصها الأصلية التي تشارك في تشكيل الطابع الهندسي للإيقاع الكلي، وفق توزيع متناسق منظم، وقد ظهر هذا الاتجاه في تراثنا البلاغي القديم، في إلحاق النقد على مبدأ التناسب بين معطيات الشكل والمضمون، فلا (يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك اسبق من معناه إلى قلبك)<sup>(٢)</sup>، فمن (حق المعنى ان يكون الاسم له طبعاً، وتلك الحال له وفقاً، ويكون الاسم له لافاضلاً ولا مفضولاً، ولا مقصراً ولا مشتركاً ولا مضمناً)<sup>(٣)</sup>. إن التناسق والتناسب لا يتحققان من خلال تقارب بسيط بين العناصر المتماثلة أو المتشابهة، بل قد تتباعد العناصر وتباين، عندئذٍ لابد من عملية اختيار وتنسيق، فيستبعد كل ماينافي الانسجام الإيقاعي، ويكسر وحدته، وهذا قد يولد أحياناً الحاجة إلى الترتيب المتدرج للعناصر المختلفة والمتباينة، وهو عملية (تتحكم فيها الأجزاء السابقة في اللاحقة، ويخلق الجميع معاً معنى كلياً)<sup>(٤)</sup>، فالعنصر عندما يدخل حيز

(١) حر الدين اسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٢٢٧ - ٢٢٨.

(٢) الجملة: البيان والتمثيل، ج ١ ص ١١٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٩٢ - ٩٣.

(٤) جبروم ستولنيتز: النقد الفني، ص ٣٥٢.

الإطار الفني، فإنه يحمل إلى جانب الصفات الغريبة على جو اللحظة الشعرية، صفات تدفع بالمبدع ليختاره من بين كثير من العناصر الأخرى، وعبر هذه الصفات القريبة تنمو شبكة العلاقات التي تربطه بسياق المسار الإيقاعي لحركة العناصر فيرتبط بالسابق واللاحق على نحو يجعله جزءاً لاغنى عنه في البنية المتطورة للسياق الإيقاعي، وهنا تضعف فاعلية الصفات الغريبة بتأثير الوحدة الإيقاعية المتكاملة للعمل الفني، فالتلازم والانسجام والتناسق لا يتحقق إلا حين تلوب كل التعارضات بين العناصر المتباينة، وتتوحد في صورة متكاملة تنتفي منها كل العناصر الشاذة، ويتحقق فيها الائتلاف وتوافق الأجزاء<sup>(١)</sup>.

---

<sup>(١)</sup> روز غريب: النقد الجمالي، ص ٢٣.

## الأساس الفني

تبقى ترينيمات الحياة وإيقاعاتها الجمالية غائمة مبهمة حتى يتهياً لها قلب واع، وإحساس مرهف يستجلي كوامن الجمال فيها، ويتمثل اسرار حركتها فيخرجها من سياقها الطبيعي ليسكبها في قالب فني يجسدها، ويبرز جمالياتها، بعد أن يضيفي عليها من فيض المشاعر والأحاسيس الإنسانية ما يجعلها مصدراً ثراً للإيحاء والإشعاع الفني<sup>(١)</sup>. وعلى ذلك فإن المضمون الإنساني والتجارب والأفكار والمشاعر هي عناصر مجردة يمكن أن تكون مادة للعلم، ولكنها وحدها لا يمكن أن تشكل فناً، وكذلك الأشكال والأساليب الأدبية المجردة يمكن أن تتحدث عنها بعضُ العلوم كعلم البلاغة، ولكنها لا يمكن أن تكون فناً، فالفن قائم على النسبة الإيقاعية بين الجانبين فهما وجهان لعملة واحدة<sup>(٢)</sup>، وعن هذه اللوحة ينتج نوع من الحركة و (وتحوُّلُ الواقعة إلى حركة ذات إيقاع هو - عند طاغور - كلُّ شيءٍ في الفن)<sup>(٣)</sup>، (فالعالم حركة، وخلال كل تغيراته هناك إيقاع مستمر، وعندما يوافق إيقاع نفوسنا إيقاع الأشياء في الكون نكتسب الأشياء حقيقتها - جمالها)<sup>(٤)</sup>، (إن القوة الخالقة في يد الفنان... هي قوة الإيقاع، أي قوة الحركة التي يسيطر عليها الانسجام، وفي الإيقاع الكامل يصبح الشكل الفني مثل النجوم التي لا تكون ساكنة أبداً مع ما يبدو من سكونها، فالصورة العظيمة تتكلم دائماً، أما الخبر في صحيفة حتى ولو كان خبراً عن فاجعة فإنه يولد

(١) شكري محمد عواد: بين الظلمة والنقد، منشورات أسدقاء للكتاب، ١٩٩٠، ص ٦٢ - ٦٣.

(٢) كرونتشه: المجلد في الفلسفة الفن، ص ٦٣.

(٣) شكري محمد عواد: بين الظلمة والنقد، ص ٦٤.

(٤) المرجع السابق: ص ٦٤.

ميثاً، وقد تبلو بعض الأخبار عادية في ركن مختفٍ من صحيفة، فإذا أعطيتها الإيقاع المناسب أضاعت أبداً وهذا هو الفن<sup>(١)</sup>.

ومن هنا يمكننا القول إن الأشكال البلاغية الإيقاعية المجردة لاتأخذ طابعها الفني إلا إذا اقترنت بمضمون يحمل إيماءات وجدانية تبعث فيها إشعاع الحياة، فكما أن الشكل المجرد وحده جاف وفارغ فإن المضمون الوجداني إذا لم يُنح له شكل جميل وإيقاع منسجم يبقى مغلقاً على ذاته، ولا يسمى فناً، بل إن العلاقات السياقية حين تبتعد عن حرارة الوجدان فإنها تتحول إلى ظل عقلي باهت إذ (إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني، هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة، وهذا الربط الذي يتولد عن العقلي أو المنطق وحدهما هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني، بل ويتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته)<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا قامت نظرة طاغور إلى الفن على ركيزتين، أولهما: الشخصية المبدعة، وثانيهما: الإيقاع، أو كما سماه (التكتيك)<sup>(٣)</sup>، فالإبداع الشعري إنما يقوم على جملة من الإيقاعات النفسية المتمثلة في الانفعالات العاطفية والمتجسدة في تنظيم العناصر السمعية والبصرية والمعنوية والإيحائية في القصيدة تنظيماً علائقياً معيناً، على نحو تتجاوب جميع تلك العناصر تاركة وراءها هذا الشعور بالمتعة الفنية.

فإذا أفرغ الإيقاع من محتواه الوجداني الموجد للموقف الشعري أصبح مجرد علاقات هندسية جافة، وفقد روحه وحيويته، وغداً شكلاً ثقيلاً على النفس، طاغياً

(١) المرجع السابق: ص ٦٥.

(٢) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧٥.

(٣) شكري محمد عباد: بين الفلسفة والنقد، ص ٦٨.

على الحواس، مقيداً لأفق الرؤيا الفنية، عندئذ يفقد التواصل مع المتلقي، الذي يفقد بدوره الإحساس بوحدة الإيقاع ونماسكه وبالتالي يفقد إحساسه بوحدة التجربة الشعرية، ويحكم على العمل الشعري بأنه فقد صفة الفن.

لاريب أن العمل الشعري حركة حيوية تقوم على الامتداد والتوسع والنظام الإيقاعي، لكن عالم المتلقي حياة مختلفة وخبرات ثقافية وفنية، لها تكوينها الخاص، والفن حتى تكتمل جوانبه، لابد أن يأخذ بعين الاعتبار فاعلية المتلقي في تكوين فنية العمل الإبداعي المتمثلة في توليد حالة من التأمل الفني الخالق لواقع جديد، يوفر تطلعات النفس نحو الانسجام والتلاؤم، (فالفن - كما يرى "آلان": حركة منتظمة أو هوى مقيد)<sup>(١)</sup>، ولما كانت عملية التواصل بين الموقف الشعري والمتلقي، إنما تقوم على التذوق الفني، فإنها تتطلب - إضافة إلى الفهم والإدراك - حدساً يستطيع المتلقي من خلاله أن يستشف الحركة الإيقاعية المتحلية في الأشكال والعلاقات المتداخلة والمتفاعلة مع سياق التجربة الشعرية<sup>(٢)</sup> وهذا لا يتم عند التواصل عن طريق اللغة العادية، إذ إنها شكل ذو مضمون عقلي موجه وجهة إشارية قريبة، لا تحمل أية إيماءات يمكن أن يشف عنها الشكل الظاهري، وبالتالي فهي لا تملك تلك الطاقة الفنية الفعالة التي تتجاوز الشكل والدلالة الظاهريين لتخرج بخلق جديد، وسر هذه الطاقة إنما هو الإيماء، (فأقل الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجداته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب، وأداء اللغة، ثم كان همه

(١) روز غريب: النقد الجمالي، ص ٤٦ - ٤٧.

(٢) تيسر شيخ الأرض: الفحص عن أسس الفنون، ص ٣١٦ - ٣١٧.

وبغيتة أن يجد لفظاً مروّفاً، وكلاماً مزوفاً قد حُشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبيدياً...<sup>(١)</sup>.

وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني حين شبه الأقاويل الشعرية في شفافيتها وإشعاعها وإيجاعاتها بالأشربة في آنية الزجاج و (كما أن العين، والنفس تبتهج لاجتماع ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور، ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الختم، وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس)<sup>(٢)</sup>.

إن الإيحاء روح الفن وثمره القدرة الفنية، يقول القاضي الجرجاني: (وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مله وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتتام الخلق، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام وهي أحظى بالخلوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس وأسرع مازجة للقلب، ثم لا يتعلم - وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً، ولما خُصّت به مقتضياً، ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال ويتنظم أسباب الاختيار أحلى وأرشف وأحظى وأوقع؟... لكان أقصى ما في وسعك وغاية ما عندك أن تقول: موقعه في القلب ألطف

(١) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ٤١٣.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٣٦٢.



وهو بالطبع أليق<sup>(١)</sup> .

فالإيقاع نابع عن حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية، فتكسبها نواً حياً يسري من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية، والعلاقات الدلالية والإيحائية، (فكل معنى يحتاج إلى الحركة التي تلامسه وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كل الإمكانات الشعرية ما لم يكن إيقاعياً)<sup>(٢)</sup>.

هذه الحركة الإيقاعية بما تحمله من إحياءات قادرة على تشكيل -بل خلق- ما يستحيل وجوده في الواقع، فما لا يقبله العقل في الواقع تقبله الحواس في الفن، وذلك بفضل التناغم المتحارب لحركة الإيقاع وما يتجم عنه من إحياء يعمل عمل السحر في (تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشييم والمعرق، وهو يريك للمعاني المثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجمد ويريك النمام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت بمجموعين، والماء والنار مجتمعين)<sup>(٣)</sup>، بل إنه (يصنع من المادة الخسيسة بدءاً تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبدل الطبائع ماترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الأكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس الأوهام والأفهام دون الأجسام والأجرام)<sup>(٤)</sup>.

(١) القاطني الجرجاني: للرسالة، ص ٤١٢.

(٢) حر الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص ٣٦٢.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١١٨.

(٤) للرجع السابق: ص ٣١٨.

كل ذلك يتم في سياق الحس الإيقاعي للشاعر الذي يسعى إلى خلق عالم جديداً من خلال فعالية الأشكال الإيقاعية وتناسب المسموعات والمفهومات تناسباً محكماً، فإذا انعدم الإيقاع فيها نتيجة لتشتت العلاقات، تولد النشاز وانعدم التلاؤم وزالت صفة الفن وطفى الجانب العقلي وانفصل الشكل عن المضمون، عندئذٍ يلجأ الشاعر إلى الإكثار من المظاهر البديعية دون مراعاة لتناسقها، بعيداً عن انفعالات النفس ونشاط الوجدان، وعندئذٍ يفقد الشعر الحيوية والفن لأن الأقاويل الشعرية هي التي تكون (أشد تحريكاً للنفس من غيرها فلشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشد تحريكاً للنفس وأعظم أثراً فيها)<sup>(١)</sup>.

ومع أن التكرار قد يؤدي أحياناً إلى تراكم الصيغ المكررة، مما يولد إيقاعاً رتيباً يضيق أفق الحركة، ويحد من امتدادها، فإن فاعليته في فهم أبعاد التجربة الشعرية، وجذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعال في حركة النص أمر لا يمكن التغاضي عنه، ولا سيما أنه يخلق نوعاً من التوقع الذي يولد المتعة بما يُدرك، بعد فترة من الانتظار، وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءاً هاماً من عملية التلوق الفني<sup>(٢)</sup>.

وتزداد فاعلية التكرار حين يتجاوز الحركة الدورية البسيطة التي تعتمد على عنصر واحد إلى حركة غنية بالعناصر والعلاقات المتنوعة حيث يتخذ التكرار من

(١) حازم القرطاجني: للنهاج، ص ١٢٠ - ١٢١.

(٢) جبروزم ستولنيتز: النقد الفني، ص ٩٨ - ٩٩.

علاها أشكالاً متعددة حتى إن تكرار العنصر البسيط قد يكون مختلفاً في دلالاته وإيجاءاته بحسب السياق الوارد فيه.

إن التكرار عملية أساسية في آلية عمل المخ والذاكرة، (فنحن إذ نتذكر ما حدث من قبل نستطيع أن نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل، ولو لم نفعل ذلك لبدا كل شيء جديداً تماماً بلا ربطة تجمع بين أجزائه، وعندئذ يكون انتباهنا حائراً مشتتاً<sup>(١)</sup>، وعلى هذا فإن التكرار (يساعد الوعي على توحيد تجربتنا والربط بينها)<sup>(٢)</sup> وذلك حين يولد نوعاً من التوقع مقترناً برغبة في تلقي الحركة كما وردت في المرة السابقة، مما يخلق إحساساً بالإلحاح والتقرب، وعندما يتحقق مايتوقعه المتلقي تكتسب التجربة مزيداً من الحرارة والمتعة<sup>(٣)</sup>، بل إن التكرار يساعد على الإمساك بالفكرة المسيطرة على وجدان الشاعر ويكشف عن الحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص وينبه إلى أبرز الخصائص اللغوية التي يتميز بها أسلوبه الفني.

ومع ذلك فإن الكثافة في استخدام ظاهرة التكرار تؤدي إلى توليد الرتابة المملة، مما يوحي بفقر المخزون الانفعالي عن الشاعر أو بأن الشحنة العاطفية قد استنفذت، أو خضعت لسيطرة العقل الذي ينفخ بالأسلوب نحو الإسراف في استخدام الحيل البلاغية مما يوقع في مستنقع التكلف والصنعة.

وبذلك يفقد العمل الشعري حيويته وتضيق حركة الإيقاع لتتخصر في شكل دوري بسيط، وهنا يصبح التنوع ضرورياً لأن (النفوس تسأم من التماذي على حال

(١) جرورم ستوليتز: النقد الفني، ص ١٠٠.

(٢) المرجع السابق: ص ١٠٠.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٥٠.

واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تسريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستحداً الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة، إذا أُخذ مأخذاً واحداً ساذجاً، ولم يتخيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنوية والافتتان في أنحاء الاعتاد به...<sup>(١)</sup>.

إلا أن التنويع يحتاج من الشاعر إلى (المناسبة بين المتباعدين وأن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية)<sup>(٢)</sup>، على أن تتناغم العناصر وتتآلف وفق تناسب إيقاعي يذيب الفوارق ويوجد التلازم (فكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسق كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإبلاغها بالاستماع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له)<sup>(٣)</sup>، وإنما يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض، والافتتان في مذاهبه وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها<sup>(٤)</sup>.

وفي سبيل تنويع الحركة الإيقاعية يلجأ الشاعر أحياناً إلى تحقيق النسب الفائقة<sup>(٥)</sup> من مطابقة وتناظر، فذلك (من أحسن ما يقع في الشعر فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإبلاغاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين

(١) حازم القرطاجي: للنهاج، ص ٢٩٦، وانظر صفحة ٢٤٥.

(٢) المرجع السابق: ص ٣١.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٤٥.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٠٢.

(٥) المرجع السابق: ص ٤٤.

أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد، وكذلك حال القبح...  
فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً<sup>(١)</sup>.

وتكمن جماليات المقابلة في خلق نوع من المفاجأة أو الغرابة أو كسر العادة، بأن يأتي الشاعر بحركة مغايرة ينتقل فيها من موقف إلى موقف آخر مضاد، مما يخلق نوعاً من التوتر والنشاط فتنبثق عن ذلك دلالات واسعة، ويفتح آفاق الإيحاء والخيال، وهذا مرتبط بقدرة المقابلة على تعميق الإحساس وتوسيع الرؤيا لكنه لا ينفي أن ترد بعض المتقابلات الشكلية والبسيطة ذات البعد الواحد والموجه، وذلك عندما تطفئ النزعة العقلية وتسيطر روح الصنعة والتكلف.

وبذلك نستطيع القول إن الظواهر البلاغية بما تمتاز به من نظام إيقاعي شكلي ودلالي تساهم في حركة السياق الشعري، إذ تتوافق حركتها مع غاية العمل الشعري المرتبطة أصلاً بالنفس الإنسانية وانفعالاتها ومواجهتها، (فالأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفس لأنها أشد إفصاحاً عما به علقه الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقه)<sup>(٢)</sup> وهذا في ذاته حري بأن ينفي عن الظواهر البلاغية صفة الثبات والمنطقية، ويهبها حركتها الإيقاعية التي هي من أخص صفات الفن الجميل.

(١) حازم القرطاجني: للنهاج، ص ٤٤ - ٤٥.

(٢) المرجع السابق: ص ١١٨.



# الفصل الثالث

## إيقاع علم المعاني

تمهيد : الإيقاع الصوتي

إيقاع علم المعاني في نموذجين من شعر بشار بن برد

إيقاع علم المعاني في نموذجين من شعر أبي نواس

إيقاع علم المعاني في نموذج من شعر مسلم بن الوليد

إيقاع علم المعاني في نموذج من شعر أبي تمام

إيقاع علم المعاني في العصر العباسي الأول

١- إيقاع الخبر والإنشاء

٢- إيقاع الحذف

٣- إيقاع الفصل والوصل

٤- إيقاع التقديم والتأخير

٥- إيقاع التعريف والتكثير





## تمهيد

### الإيقاع الصوتي

يشكل الإيقاع الصوتي جزءاً هاماً من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتركيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني.

وقد عرفت اللغة العربية الانسجام الإيقاعي في تركيب أصواتها، إذ أن هناك بعض القواعد يراعيها المتكلم عند النطق، ففي الفصحى مثلاً لا يستساغ الابتداء بساكن، أو الوقوف على متحرك، كما يثقل التقاء الساكنين أو توالي أكثر من ثلاثة متحركات بحركة واحدة.

ولما كانت اللغة - قبل عهد التلوين - سماعية غير مكتوبة، تعتمد على الإلقاء والإنشاد، فإن الإيقاع الصوتي قام بدور هام في تحديد جودة الشعر، (فمما يزيد في حسن الشعر ويمكن له حلاوة في الصدر حسن الإنشاد، وحلاوة النغمة، وأن يكون قد عمد إلى معاني شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ)<sup>(١)</sup>، بل إن النظر إلى الشعر كان قائماً على معيار التأثير المطرب، وقد (بنيت الشعرية على جمالية الإسماع

(١) مقدمة بن جعفر: نقد الأثر، تحقيق عبدالمصيد البلادي، دار الكتب المصرية، ١٩٣٣، ص ٨٠، وهو الكتاب المسمى: البرهان في وجوه البيان لمؤلفه إسحاق بن وهب المنسوب خطأ إلى مقدمة.

والإطراب التي حولها الاستخدام السياسي الخاص، والإيديولوجي العام إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي، بحيث يكون الشعر فناً قولياً، يؤثر بطريقة الخاصة في نفوس الناس...<sup>(١)</sup>.

وكان هذا من أهم أسباب الاهتمام بدراسة الأصوات وصفاتها، وتبدلاتها في السياق اللغوي، إذ نبه الدارسون على أهمية التألف الصوتي وجعلوه أساساً لفصاحة الكلمة، فانسجام الحروف وتألف مخارجها شرطان لتحقيق سهولة النطق وعذوبته، وسلاسة اللفظ وجزائته وفخامته<sup>(٢)</sup>، ومن هنا جاءت دعوة الرمانى إلى مراعاة التلاؤم وهو (تعديل الحروف في التأليف... وكلما كان أعدل كان أشد تلاؤماً، وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد، وذلك أنه إذا بُعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان، والسهولة من ذلك في الاعتدال)<sup>(٣)</sup>، يقول الجاحظ: (وإن حاجة المنطق إلى الخلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة)<sup>(٤)</sup>، على أن يكون اللفظ (سليماً من التكلف بعيداً من الصنعة، بريئاً من التعقيد)<sup>(٥)</sup>، ولا يكون ذلك إلا وفق مبدأ تلاؤم الحروف والألفاظ على نحو يجعلنا نراها عند النطق (متفقة ملساً، ولينة المعاطف، سهلة... ورطبة مؤاتية، سلسلة النظام،

---

(١) تامل ملوم: أسرار الإقناع في الشعر العربي، ط١، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٤، ١٨٤.

(٢) الجاحظ: البيان والقبين، ج ١ ص ٦٧.

(٣) الرمانى: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٨٧ - ٨٨.

(٤) الجاحظ: البيان والقبين، ج ١ ص ١٤.

(٥) المرجع السابق: ج ١ ص ١٠٦.

خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد<sup>(١)</sup>.

هذا الانسجام الإيقاعي، والتجانس الصوتي يكشف عن أهمية دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص، إذ يجب أن تحقق شروطاً تآلف الأصوات وحدة النص الشعري وتجعله كلاً متماسكاً متعادلاً، موزون الشمائل<sup>(٢)</sup>، نحلياً من التنافر والنشاز<sup>(٣)</sup>، (وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)<sup>(٤)</sup>.

هذا التشبيه الطريف أظهر النظرة الدقيقة عند الجاحظ، وكشف عن إحساسه العميق بتلك السمات الجمالية للإيقاع الصوتي، معوضاً بذلك فقر الدرس اللغوي آنذاك إلى التعليل العلمي والفني.

لكن عبدالقاهر الجرجاني وجد أن مزايا اللفظ ليست مما يؤكد أمر الإعجاز، ولا تشكل أساساً للاستحسان، لكنه مع ذلك لا يأمي أن (تكون مذاقة الحروف وسلامتها من ما يثقل على اللسان داخلاً فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز وإنما الذي تنكره ونفيل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزاً وحده ويجعله الأصل والعمدة)<sup>(٥)</sup>، ويحتج على ذلك بأن (نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ج ١ ص ٦٧.

(٢) المرجع السابق: ص ج ١ ص ٨٩.

(٣) المرجع السابق: ص ج ١ ص ٦٦.

(٤) المرجع السابق: ص ج ١ ص ٦٧.

(٥) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٥٢.

نظلمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتضى في ذلك رسماً من العقل، اقتضى أن يتحرى في نظمه لها مانحراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال: ربح، مكان ضرب، لما كان في ذلك مايودي إلى فساد<sup>(١)</sup>.

هذا الإصرار على العلاقة الحميمة بين اللفظ والمعنى عند عبدالقاهر الجرجاني يذكرنا بموقف ريتشاردز الذي يرى أن (العلاقات بين الإيقاع والمعنى - في أشكاله المتعددة - هي التي تعني دارس الشعر، لاختصاص الإيقاعات المتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذاك)<sup>(٢)</sup>.

إذن فبناء الأصوات في الكلمة له ارتباط وثيق مع ظلال المعاني في أنفسها، ومع إشعاع المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعرية، ومن التقاء هذين المنبعين تغنى اللغة وتكاثف دلالاتها، ويصبح للصوت دلالة إيحائية، وصدى جمالي في النفس، بل إن (أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة، ويُعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم... وقوة الإيحاء هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي للألفاظ)<sup>(٣)</sup>.

ومع ذلك فقد ظل البلاغيون والنقاد بعيدين عن تذوق البناء الصوتي، وعلاقته بتشكيلات الشعر الإيقاعية، أو نشاط المعنى، فعلى الرغم من أن النقاد القديم قد تعمق نظام العبارة، وعلل لكل ماوقف عنده من شؤون التركيب الصوتي، فإنه لم يلتفت إلى فاعلية المكون الصوتي، وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك في جماليات الشعر،

(١) للمرجع السابق: ص ٤٢.

(٢) شكري حواد: موسيقا الشعر العربي، ص ١٣٧.

(٣) لاسل أبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ص ٣٨.

ورجع باستمرار إلى أبعاد المعنى السابقة على التركيب الصوتي، والشغف بمظهره القرينة ودلالاته الموجهة<sup>(١)</sup> .

وقد لاحظ الدارسون أن أكثر الأصوات تأثيراً في المسار الإيقاعي حروف المد واللين، التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي، ووصف (لانس) هذا التأثير بأنه نوع من الشوق<sup>(٢)</sup>، وتبدو فاعلية حروف المد واللين فيما تحدثه من تنوع في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع ينجم عن طولها المقطعي المناسب مع هواء الزفير، مما يخلق حركة الإيقاع، ويهدئ من توتره دون أن تؤثر تلك الأصوات على صفات الأصوات الساكنة السابقة لها أو اللاحقة، فهي تحافظ على العلاقات الطبيعية بين الأصوات الساكنة، فتحس بوجودها دون أن تقف عائقاً بينها، ومن هنا كان لها دورها في منع الإيقاع صفات هارمونية مميزة، شديدة التأثير في تلوينه، وإعطائه خصوصيته، إذ إن كل (حرف من حروف اللين تظهر له نغمة واضحة في النطق والإنشاد)<sup>(٣)</sup> .

والوضوح السمعي هو الصفة الطبيعية التي ينشأ على أساسها التفريق بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين<sup>(٤)</sup>، إلا أن القيمة الجمالية لأصوات المد واللين تتحدد بأشياء كثيرة: (منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات وغنى الصوت

(١) تلمر سلوم: نظرية اللغة والجمال في نقد العربي، ط١، دار الفجر، اللاذقية، ١٩٨٣، ص ٣٧.

(٢) شكري محمد حواد: موسيقاً الشعر العربي، ص ١١٠.

(٣) المرجع السابق: ص ١١٠ - ١١١.

(٤) إبراهيم أنيس: الأصوات للفرية، دار الطباعة الحديثة، ط٥، ١٩٧٩، ص ٢٦.

بالنغمات الثانوية وهو ما يسميه الموسيقيون (Timbre) ، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت<sup>(١)</sup>.

وأصوات اللين لا تبقى على حالها عند تجاورها مع الأصوات الساكنة إذ تتغير إذا تغير الساكن قبلها<sup>(٢)</sup>، وعند حلود العبارة أو في نهاية البيت الشعري يكون للوقف عليها أثر موسيقي كبير، إذ تعمل أصوات المد واللين على تخفيف حدة المقاطع الإيقاعية الناجمة عن تتابع الأصوات الساكنة، ومنحها صدًى موسيقياً يؤثر على إيقاعية الصوت الساكن، ويفتح أمامه مدى أوسع، مما يساعد في إبرازه ووضوحه في السمع، فالامتداد عند نهاية العبارة أو الشطر الشعري يسمح للشاعر بمد الصوت، وترجيع التنغيم وتطريه، الأمر الذي لا يحدث مع انتهاء المقاطع بحرف ساكن، وتتحصر وظيفة الإيقاع هنا في تأكيد الجرس الموسيقي للحرف الساكن<sup>(٣)</sup>، ويعمل الحرف الساكن بدوره على تولين صوت اللين الذي يليه<sup>(٤)</sup>، فإذا انفرد الصوت الساكن عند الوقف في نهاية العبارة أو البيت الشعري وضحت حدة الضربات الإيقاعية وتسارعت نهاياتها، مما يعطي الوقفة وضوحاً إيقاعياً، وتنوّع المدى الصوتي عند الوقفة، بمنحها دلالات وإيحاءات يحددها تموضع الأصوات والشدات، وتتابعها في سياق العبارة، ومن هنا يمكن القول إن الوقف على أصوات اللين يمنح السياق

(١) شكري محمد عبد: موسيقا الشعر العربي، ص ١١٢ - ١١٣.

(٢) المرجع السابق: ص ١١٥.

(٣) ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة للجمعية، الاسكندرية، ١٩٩٤، ص ١٠٤.

(٤) شكري محمد عبد: موسيقا الشعر العربي، ص ١١٦.

الإيقاعي تأثيراً هارمونياً موسيقياً، بينما الوقوف على الساكن يبرز حدة التوتر الإيقاعي<sup>(١)</sup>.

أما الحروف الساكنة فإن ترددها في ثنايا النص الشعري يساهم مساهمة كبيرة في تشكيل الوحدات الإيقاعية، وتغذية الحركة الصوتية، ويلقي على الإيقاع إحصاءات الصفات الذاتية للصوت الغالب على الكلمات، مثلاً إذا كان الصوت من حروف الصغرى أصبح الإيقاع شديداً جداً<sup>(٢)</sup>، ومن تفاعل التأثيرات الناجمة عن الأصوات الساكنة واللينّة وتفاعل حركتهما يتولد إيقاع النص، فالشاعر (الماهر المتمرس، يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن نسميه الإيقاع الباطن، الذي نحسه ولا نراه، ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حيناً، وعن طريق تكرارها حيناً، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهرورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة<sup>(٣)</sup>، على أن يكون ذلك نابعاً من حركة ( النفس في انفعالها الجياش، وتعاقد الفكرة الشعرية مع رنين القيثارة الموسيقية للقصيدة، وإلا تحولت الإيقاعات الداعية إلى نوع من الجلبة الصوتية سرعان ما ينطفئ بريقها، ويخمد صداها)<sup>(٤)</sup>.

(١) نجيب اليازجي: قواعد تشكّل النغم في موسيقا القرن، مجلة للتراث العربي، العددان ١٥ - ١٦، ١٩٨٤، ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٢) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص ٧٤.

(٣) رجاء حيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ب٢، ص ١٤.

(٤) المرجع السابق: ص ١٤.

## إيقاع علم المعاني في نموذجين

### من شعر بشار بن برد

في الشعر يحتاج الأديب - أكثر من غيره - إلى استغلال طاقات اللغة ليتغلب على قيود الوزن والقافية، وكى يحقق التلاؤم والانسجام يخرج براكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ويبنى علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية.

ومن هنا كان سعي القدماء وراء مبدأ المطابقة بين الحال ومقتضى الحال، مما تسمح به جوازات اللغة، هذه المطابقة تشي بوجود حركة لغوية داخل النص الفني تحقق التلاؤم والانسجام بين المواقف الوجدانية وما يقتضيه الحال عن طريق تنويع الأداء بطرق شتى، كالتهديم والتأخير، والحذف، والذكر، والتعريف، والتكبير، والفصل والوصل، والخبر، والإنشاء، والقصر والحصر، فعندما تدخل اللغة في إطار النظام الوزني للشعر تخضع في تشكيلها لإيقاع الانفعال الوجداني للشاعر، والخفقات قلبه، وآفاق رؤيته من جهة، كما تخضع كذلك لمتطلبات الوزن والقافية من جهة أخرى، وتتكشف في نفسه آفاق كل منهما ويتلايان، فيكون هناك نوع من التحاذب والصراع يؤدي في النهاية إلى تفاعلها وخروجها إلى الوجود في إيقاع ذي مذاق جديد ينبثق عن اختيار الكلمات، ومن ثم تفاعلها في علاقات تركيبية خاصة، تخضع لكلا المؤثرين السابقين.



وإذا كان الشعر في العصر العباسي الأول قد خضع لمؤثرات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بتناقضاتها الواسعة، وتمثل ذلك في قصائد المدح والمجاء والرتاء... فإن هذه المؤثرات ليست العامل الوحيد في توجيه الأدب والفن، فقد ازداد الاقتراب من دائرة الشعور بالذات، ومشاكلها وصراعاها مع الحياة، فظهرت النزعة الذاتية ولا سيما في قصائد الغزل، واللهو، والمجون<sup>(١)</sup>، وقد برز التمايز بين الاتجاهين في التوجه الإيقاعي للشعر، ولا سيما الإيقاع البلاغي، وهذا ما سنلمسه من خلال وقفنا مع نموذجين من شعر النسيب عند بشار بن برد، الأول منها جاء ضمن إطار الوقفة الطلبية كمقدمة لقصيدة مدحية، والثاني غزل صرف باحت به مكونات نفس الشاعر.

---

(١) محمد زكي لاشمالوي: مواقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٩.

## إيقاع علم المعاني عند بشار

قال بشار بن برد في مدح سليمان بن داود الهاشمي<sup>(١)</sup>:

تأبدت بُرْقَةُ الرُّوحَاءِ فَالْتَبُّ

فَالْمُحَدَّثَاتُ بِحَوْضِي، أَهْلُهَا ذَهَبُوا

فَأَصْبَحَتْ رَوْضَةُ الْمَكَاءِ عَالِيَةً

فَمَا خَيْرُ الْفَرْعِ فَالْغُرَافُ فَالْكُتُبُ

فَأَجْرَعُ الضُّوْعُ، لَا تُرَعَى مَسَارِحُهُ

كُلُّ الْمَنَازِلِ مِثْوَتْ بِهَا الْكَأَبُ

كَأَنَّهَا بَعْدَمَا جَرَّ الْعَفَاءُ بِهَا

ذِيلاً مِنَ الصَّيْفِ لَمْ تُمَدِّدْ لَهُ طُنْبُ

كَانَتْ مَعَايَا مِنَ الْأَحْبَابِ فَانْقَلَبَتْ

عَنْ عَهْدِهَا بِهِمُ الْأَيَّامُ، فَانْقَلَبُوا

تبدأ القصيدة بوقفة مع أطلال المحبوبة، حيث يرتفع إيقاع الزمن بتواليه المتتابع على مر الأيام، فنكاد نسمع وقع خطاه في تلك المنازل، تاركا وراءه العفاء والخلاء، فإذا صدهاء يزدد مع تتابع الأصوات والركائب، وتزأى حركته في إيقاع متسلسل متلاطم، مع تكرار (الفاء) العاطفة بما تحمله من إيماء بالتتابع<sup>(٢)</sup>.

(١) بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، طبع طبعه، محمد ربيع فتح الله ومحمد شوقي أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠، ج ١ ص ٢٢٩.

(٢) من معاني ( الفاء ) التراكيب والتعقيب، انظر: سيوريه: فكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج ٤ ص ٢١٧، وانظر: ابن هشام: معاني النبي، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، ط ٥، ١٩٧٩، بيروت، ص ٢١٣ - ٢١٤.

فالحلاء الموحش يمتد من برقة الروحاء إلى اللبب فالحدثات بحوضى، إلى روضة المكاء، فمآخر الفرع، فالغراف، فالكثب، حتى يصل إلى أجرع الضرع، هذه الأماكن شكل العطف بينها جملة طويلة، لا يسمح البيت الشعري باحتوائها في إطاره كما أن اللوق الشعري يجد في تواليها متعاطفة تكراراً مملأً، لذا وجدنا الشاعر يلجأ إلى تنويع هذا الإيقاع المتكرر بعبارات لا تخرج عن محور المعنى، فحاءت في نهاية البيت الأول بجملة (أهلها ذهبوا) بعد ثلاث متعاطفات، ثم أعطى العطف الجديد وجهاً آخر في البيت الثاني مع احتفاظه بمعنى الحلاء، فقال: (فأصبحت روضة المكاء خالية)، معقباً بثلاث متعاطفات أخرى، شكلت مع ماسبقها من مسميات إيقاعاً خاصاً، أوحى لنا بتوالي العفاء على هذه الأماكن، ليصل بنا أخيراً إلى أجرع الضرع، حيث يأتي بصياغة جديدة لمعنى الحلاء، كنى عنه بعدم الرعي في مسارحه، وهنا نجد أنفسنا عند مستقر الحركة الإيقاعية، حيث يقرر في الشطر الثاني بأن كل هذه المنازل قد نحيمت عليها الوحشة والكآبة.

هذه الحركة الإيقاعية ولدت لدينا شعوراً حاداً بمسار الزمن الذي حمل إلى هذه الديار الموت والعفاء، ولم نكن لنستحوذ على هذا الشعور لولا ظاهرة الوصل بالعفاء دون غيرها من أدوات العطف في العربية.

وإذا كانت ظاهرة الوصل أساساً في توجيه الإيقاع البلاغي في هذه الوقفة، إلا أن ظواهر تركيبية أخرى ساهم في بنائه، من ذلك نجد تلك الوقفات التي تولدت عما يُعرف في الدرس البلاغي بظاهرة (الفصل).

وتتخذ ظاهرة الفصل في الشعر العربي القديم أشكالاً عدة لتوليد الإيقاع: الأول منهما والأكثر بروزاً الوقف في نهاية الشطر، إذ يفرض النظام الوزني على الحراكيب نوعاً من القطع قد يؤدي إلى وقفٍ تفصل أجزاء الجملة بين شطري البيت الشعري - غالباً - وفي نهايته وبداية البيت التالي - على نحو أقل - والثاني منهما ما عُرِف في الدرس القديم باسم (القطع على نية الاستئناف)<sup>(١)</sup> كالفصل الذي سبق جملة (أهلها ذهبوا)، وكان يمكن للأبيات الثلاثة الأولى أن تكون في النثر جملةً واحدة، لكن الشاعر - حتى لا يقع في التضمين الذي عابه القدماء<sup>(٢)</sup> - لجأ إلى الفصل بين المتعاطفات عند نهاية البيت الأول بجملة (أهلها ذهبوا) بعد أن أحدث وقفة سكونية، يسترد معها المنشد أنفاسه قبل أن ينطق بها، هذه الوقفة كان لها إشعاعها الجمالي في إغناء الإيحاءات والمعاني الوجدانية إذ سمحت لمسحة الحزن والتحسر على فراق الأحبة أن تعزز، وذلك حين جنحت بالصوت إلى تغيير إيقاعه ونبراته ليلاكم هذه المعاني الجديدة، فالجملة الأولى:

تأبدت : برقةُ الروحاء

فأللبُ

فالمحدثات بحوضي

وهي جملة تتميز بإيقاع سريع متصل، يلاكم معاني التعاقب والتتالي المتخلية في معاني حركة (التأبد)، أما الجملة الثانية :

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٦٦.

(٢) السككي: مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٣، ص ٥٧٦.

## أهلها ذهبوا

فإننا نضطر قبلها أن نتوقف كي نستطيع إبراز الألف المقصورة في كلمة (حوضي) وألف القطع في كلمة (أهلها)، وهذا يضطرننا إلى إطالة الوقفة لننتق بالجملة بعد ذلك بشيء من التباطؤ، بعد الجهد الذي بذلناه في متابعة المتعاطفات الثلاث، هذا التباطؤ صاحبه نغمة كئيبة توحى بحسرة الشاعر وحزنه العميق على رحيل أحبته.

ويتحدد السعي مع بداية البيت الثاني لمتابعة أماكن الديار حيث يبدأ الإيقاع هادئاً في جملة تمتد على مساحة الشطر الأول، تتابع معها صورة عادية للخلاء في روضة المكاء، وقد ساعد على الإيحاء بهذا الهدوء عدم تشابهك العلاقات التركيبية أو الدلالية وعدم تعقدتها، فهي جملة أقرب إلى الثرية، على أننا نعود في الشطر الثاني إلى ملاحظة الأماكن المتتابعة والمتعاطفة بقاء الزهيب والتعقيب، مما ولد من جديد إيقاعاً سريعاً لاحقاً يوازي إيقاع الشطر الأول من البيت السابق، ويتجاوز حدود البيت الثاني إلى بداية البيت الثالث متخطياً وقفةً مع نهاية البيت، لكنها قصيرة إذ سرعان ما تنتقلنا الغاء العاطفة إلى آخر مكان للمحبة، وقد حلت مراعيه من أية دلالة على وجود الحياة، ليخرج - في الشطر الثاني - بصورة كلية لمنازل الأحبة، فليس فيها سوى الحزن والكآبة، وهنا يبلغ الإيقاع مستقره.

وقد جاءت الجملة في الشطر الأول خيرية، مرتبة ترتيباً عادياً، لم تخرج على مألوف الاستعمال، فساعد ذلك على توليد الإيقاع الهابط نحو مستقر الحركة في الشطر الثاني، فلو قال: (فأجرع الضرع، مسارحُه لأترعى)، لولد ثلاث جمل متداخلة احتاج معها المنشد إلى وقتين تعطيان نهاية صاعدة تتطلب وصلاً في الشطر الثاني، في

حين أن التركيب الأول لم يشمل إلا جملتين اثنتين، لم يتخللهما سوى وقفة واحدة بين العبارتين، لينتج إيقاعاً هابطاً، يسلمنا بهدوء إلى إيقاع الشطر الثاني.

وفي الشطر الثاني تبدأ الجملة بتقديم (كل) على مؤكدها (النازل) مما ساعد على الإيحاء ببعد هذه النازل وضآلتها بعد أن أعمل العفاء يده فيها، فكاد يقضي على معالمها، هذا المعنى لم يكن ليرز لو أنه قال: (النازل كلها ميثوث...)، فذكرُ النازل ثم استحضارها مرة أخرى مع الضمير المتصل بـ (كل) يعطي صورة قرية وكبرة لهذه المنازل، ويخفف من حدة الشعور بالعفاء والاندثار الذي يريده الشاعر، كما أن هذا التقديم وفر جهداً كبيراً في نطق الأصوات والمقاطع، إذ بلغ عدد المقاطع مع تقديم المنازل ثمانية مقاطع على النحو التالي:

المنازل كلها = - ب - ب - ب - ب -

هذا إضافة إلى غلبة حركة الرفع على العبارة مما زاد في ثقلها، وذلك لثقل الضم في النطق، في حين بلغ عددها مع تقديم (كل) ستة مقاطع على النحو التالي:

كلُّ المنازل = - - ب - ب - ب -

ولا ننسى أن إضافة المنازل بعد تقديم (كل) صاحبه حركة الكسر التي زادت من الإيحاء بالضآلة والبعد، بينما أشاع الضم جواً من التفعيم والتعظيم، هذا إضافة إلى أن التقديم جعل المقطع الأخير من العبارة متحركاً مما هيأ للاتصال مع الكلمة التالية بيسر محدثاً إيقاعاً هابطاً نحو مستقر الحركة.

هذا المسار الإيقاعي يجد في مواجهته مساراً إيقاعياً آخر إلا أنه يبدو ضعيفاً في صراعه مع إيقاع الزمن إنه تلك الرنيمة التي تظهر أحياناً حاملةً صوت الحنين إلى

الأحبة، ولعل أول مظاهرها جملة القافية في البيت الأول (أهلها ذهبوا)، صحيح أنها جاءت على هذا النحو لتفي بمتطلبات الوزن والقافية لكنها أثبتت حاجة فنية وإيقاعية أكثر أهمية، حين نوّعت الإيقاع الرتيب الناجم عن العطف المتوالي وذلك حين قدم ذكر الأهل ليستحضرهم مرة ثانية من خلال الضمير المتصل بالفعل (ذهبوا)، إلا أن إيقاع الزمن يعلو فوق إيقاع الحياة فيغيب ذكرهم على مدى أربعة أبيات ليظهر في البيت الخامس مع تمثّل صورة صراعهم مع الأيام، ذلك الصراع المرير الذي جسده التعبير بالجملة الفعلية: (فانقلبوا)، وما توديه من دلالة على الحركة والتغير، يسانده تقديم شبه الجملة (عن عهدنا)، (بهم)، مما جعل صورة الأيام تتضاعل بين اثنين من الضمائر العائدة على هؤلاء الأحبة، فلو أنه حافظ على الترتيب المعتاد للجملة فقال: (فانقلبت الأيام عن عهدنا بهم) لأعطى الأيام قوة بمباشرتها لفعلها، إضافة إلى بروزها في الضمير المتصل (عهدنا) بينما أضعف التأخير صورتها وجعلها ملاصقة للفعل المسند إلى الضمير العائد عليهم مما جعلها تتضاعل وتضعف.

هذا النسيج ولّد إيقاعاً متشابكاً، ولا سيما في الشطر الثاني. على الرغم من التردّد الذي جانس بين مصراعي البيت في محاولة لإعادة النظام والتوازي.

صحيح أن التعبير بالجملة الفعلية طغى على الأبيات السابقة، لكنها لم تخلُ من حركة منتظمة، فالفعل تأبّدت كان محوراً لسلسلة من الأفعال التي تتحت عنه، وذلك وفق نظام خاص، إذ ورد في بداية البيت الأول فتج عنه فعل (ذهبوا) في نهاية البيت نفسه، مشكلاً علاقة تقابل دلالي وشكلي، شدد أطراف البيت الشعري بأواصر متينة؛ فقد أسند فعل (تأبّدت) إلى الديار، وفعل التأبّد إنما كان بفعل قوى الطبيعة، أي

أنه يعود ضمناً إلى الفاعل الحقيقي وهو قوى الطبيعة، بينما أسند فعل الذهاب إلى الأهل الذين كانوا في مواجهة عنيفة مع تلك القوى مما ولد علاقة تقابل وتضاد تجاذب أطراف البيت الشعري وتخلق فيه إيقاعاً خاصاً.

وفي مستوى آخر نجد أن هذا المحور (تأبذت) ينسج علاقة أخرى مع الفعل (أصبحت) في بداية البيت الثاني، أساسها التشاكل والتشابه الإيقاعي، فكلاهما جاء على صيغة الفعل الماضي المتصل بـ «تأبذت»، مما ولد نوعاً من التوازي في إطار الإيحاء بالحركة الناجمة عن التعبير بالجملة الفعلية، وما يتركه ذلك من إحساس بالانتقال والتغيير، الذي آل إلى الخلاء والعفاء، مع مافيه من معاني التدرج والتتابع.

هذا التدرج من الماضي إلى حاضر اللحظة الشعرية يمثل في الانتقال من التعبير بالفعل الماضي إلى التعبير بالفعل المضارع عن حالة الخلاء الموحش، وقد جاء المضارع مبنياً للمجهول (لأترعى مسارحه) ليزيد من الإيحاء بالوحشة، ولهذا السبب نفسه جاء باسم المفعول في الشطر الثاني (مبثوث) لأنه - كما نعلم - يعمل عمل الفعل المبني للمجهول<sup>(١)</sup>، مع دلالته على استمرارية الحال، هذا ماشكل توازياً دلاليّاً بين العبارتين:

آ- لأترعى مسارحه // ب- مبثوث بها الكأب

— — — ب — ب — ب —

— — — ب — ب — ب —

هذا التوازي رافقه تواز إيقاعي وزني ومقطعي تام، أعطى النص قيمته الأدبية على الرغم من بساطة العبارتين، هذه البساطة كانت السمة الغالبة على تأليف العبارة

(١) سيوريه : لكاتب، ج ١١ ص ١٠٩.



مما ولد إيقاعاً بسيطاً متتابعاً متشاكلاً، لولا تلك التنوعات الإيقاعية التي كانت كذلك  
عالية من أي تعقيد أو تداعل، مما وفر الانسجام مع معاني الخلاء والسكون.  
إلا أن الشاعر بعد أن تحرّكت الذكري في خياله حاول أن يبعث في تلك الأطلال  
شيئاً من الحياة، فافتعل حديثاً مع نفسه:

أقول إذ ودعوا مجدداً وساكنة

وحالفوا غربةً بالدار فاغربوا

لاغربوا إلا حماماً في مساكنهم

تدعو هديلاً فيستغري به الطرب

سقياً لمن ضمّ بطن الحيف إنهم

بانوا بأسماء تلك الهمم والأرب

في هذه الأبيات يشكو الشاعر مما أصابه من مواجع لفراق أحبته، ويحاول  
تخفيف هذه وشحنه بيت الحياة في أوصال الطلل، واستحضار الحمام الطروب، ثم  
يدعو لتلك الديار التي أصبحت مستقرّاً لهم، وهنا ينشط الإيقاع مع تشابك العلاقات  
الركيبيّة، على النحو التالي: بدأ بالفعل المضارع (أقول)، ثم أتى بمقول القول بعد  
بيتين احتمالاً على مجموعة من الأفعال الماضية المسندة إلى الضمير العائد على الأجرة:  
ودعوا... حالفوا... اغربوا...، إن تأخر مقول القول ولد إيقاعاً متلاحقاً حمل معه  
آفاق معاناة الشاعر الذي كان موزعاً بين عاطفتين: أولاهما: ألم الفراق، والأخرى:  
عاطفة الشوق إلى أيام الوصل، وقد انعكس التشتت بين العاطفتين على نظام التراكيب  
فبرز من خلال ظاهرتي القطع والاستئناف، والتقديم والتأخير، فبعد أن بدأ شكواه

بالفعل المضارع (أقول) ليثنا مكنونات قلبه، تركنا ننتظر مقول القول وعاد بنا سريعاً إلى تصوير الرحيل والغربة، لينتقل فجأة مرة ثانية إلى مرابع القوم وقد حل الحمام في مساكنهم، لاندري أكان هديله غناءً أو نحيباً مطرباً.

هذا الموقف المضطرب إضافة إلى إصراره على استحضار صورة الأعبة يعكس مدى انفعال الشاعر وتعلقه بهم، وكأنه في الحديث عنهم يخفف بعضاً من مواجهه، ويتأسى بذكرهم في محاولة لتحدي فعل الزمن ومواجهته.

لقد استطاع الانتقال السريع مع التعبير بالجملة الفعلية أن يعكس الحركة النفسية القلقة، بل إن شدة الانفعال تبرز بقوة من خلال تقديم المستثنى (الحمام) على شبه الجملة (في مساكنهم) التي حقها التقديم، فالأصل (لاغرو في مساكنهم إلا الحمام) إذ أوحى إلينا هذا التقديم بدهشة الشاعر واستغرابه لبقاء الحمام بعد أن خلت الديار من أهلها، واستطعن أن ندرك ما يتمتع به هؤلاء الأعبة من ألفة وطيب معشر، ومن هنا كان دعاء الشاعر لهم بالسقيا ولا سيما أن معهم أسماء التي كانت سبب أرقه وقلقه، فامتص فورة الانفعال إذ وجد فيه الشاعر راحةً لمواجهه وتطميناً لقلبه على مصير من فارقه، لذا عادت التراكيب مع جملة الدعاء إلى الانتظام والهدوء، بدليل عودة ظهور فواصل الوقف، التي تسمح باسترداد النفس والراحة من ملاحقة الجمل، فبعد جملة الدعاء يتوقف ليبدأ جملة جديدة تبدأ بأداة التوكيد (إن) المتصلة بالضمير العائد على الأعبة، تليها وقفة الوزن الشعري فتجعل السامع متلهفاً لسماع الخبر، فإذا به جملة تحمل في ثناياها سرُّ لوعة الشاعر واهتمامه الكبير: إنها أسماء، ومع ذكرها يكون الإيقاع قد وصل إلى مستقره فتأتي وقفة أخرى يتساءل معها السامع عن شأن أسماء،

فيستأنف بجملة بسيطة هادئة موضحاً: (تلك الهم والأرب)، فتكون هذه الجملة ببساطتها نهاية الحركة الإيقاعية في الوقفة الطولية.

ومع ذكر أسماء يتذكر الشاعر آلامه، وتصحو مواجهه، ويفن الإيقاع مع أنات روحه التي أنهكها الشوق والحنين، فيصيب الإيقاع بعض البطء، على الرغم من غلبة التعبير بالجملة الفعلية، صحيح أنها زادت من الإيماء بالحركة المتغيرة، لكنها حركة بطيئة تكتنفها الشدات والمدات، والجمال الطويلة، التي تعرقل الحركة وتبطئها، يقول<sup>(١)</sup>:

أَسْنُ مِنْهَا إِلَى الْأَذْنَى إِذَا ذُكِرْتُ

كَمَا يَنْسُ إِلَى غَوَادِيهِ الْوَصْبُ

بِجَارَةِ الْبَيْتِ هُمُ النَّفْسِ مُخْتَصِرٌ

إِذَا خَلَوْتُ، وَمَاءُ الْعَيْنِ يَنْسَكُبُ

أَنْسَى عِزَائِي وَلَا أَنْسَى تَذَكُّرَهَا

كَأَنِّي مِنْ فَوَادِي بَعْدَهَا حَرْبُ

يدور الموقف الوجداني هنا حول قطبين وحيدين هما: الشاعر الذي أتلفه الشوق، والمحبوبة الحاضرة الغائبة معاً، فينشأ بينهما صراع، لكنه صراع داخلي خفي يبدو معه الشاعر مهزوماً يفن تحت وطأة المعاناة، فتكاد العبارة تفلت منه بما يتأبها من إيجاز ناتج عن حذف قد يبدو عادياً، ففي قوله (أئن منها) لم يجدد الشاعر مايسبب له الأئین: هل هو حبه، أم فراقها، أم قسوتها.... هذه العمومية تبدو كذلك في حذفه للموصوف في قوله (الأدنى): أي الرنجل الأدنى، أو الصاحب الأدنى، وقد يكون

(١) بشار بن برد : ديوان بشار بن برد، ج ١ ص ٢٣٧.

الحلم الأدنى إلى قلبه وروحه، كما تبدو في حذفه للفاعل، وبناء الفعل للمجهول في قوله (إذا ثكرت) فلا يهم من يذكرها، المهم هو حدوث التذكير، وقد كان بإمكانه التعبير عن هذا الحدث بقوله مثلاً: (أئن منها إلى الأدنى عند ذكرها)، إلا أن التعبير بالفعل المبني للمجهول - عدا عن إيجائه بالحركة المتغيرة - أضفى شيئاً من الغموض الذي ينسجم مع الجو الحالك للحة الشعرية، كما أن الوقوف على تاء التأنيث الساكنة المتصلة بالفعل أصاب الحركة الإيقاعية بالبطء، على الرغم من اتصال الشطرين في إطار الجملة الواحدة، ولو كان الوقوف على ألف المد لكان الانتقال إلى الشطر الثاني أقل بطئاً.

ويبدو الحذف في البيت الثاني كذلك عادياً ومألوفاً، فقد حذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه في قوله (بجمارة البيت)، والأصل: بسبب جمارة البيت، إلا أن التعبير الأول حسد شدة ارتباط الهم بتلك الجمارة، بل هي الهم نفسه، فالعبارة الأولى (بجمارة البيت) استحضر صورة المحبوبة ليلها مباشرة قوله (هم النفس) وكأنهما شيء واحد، ولو ذكر كلمة (سبب) لحاول اللحن استحضار أسباب عدة يستمدّها من معطيات الموقف الوجداني، كأن يتخيل المحرر أو الفراق أو الصد، كما أصاب الحذف قوله (إذا خلوت) أي إذا خلوت بنفسي، مما أفاد إطلاق المعنى إلى جانب الإيجاز الذي أفاد في تنظيم مسار الحركة الإيقاعية، وقد تم تنظيم هذه الحركة في البيتين الأول والثاني وفق توجهات الإيقاع النفسي، إذ ساهمت ظاهرة الفصل بواسطة الجمل الاعراضية في خلق نوع من التوازن بين العبارات، فالبيت الأول يبدو

لنا عبارة واحدة اشتملت على عبارات توضع على نحو إيقاعي خاص، فقد بدأ البيت بجملة متوسطة تتألف من تسعة مقاطع :

أئن منها إلى الأدنى

ب - ب - - - ب - - - -

تلتها جملة فعل الشرط التي تتألف من خمسة مقاطع

إذا ذكرت

ب - ب - ب - -

بينما امتدت على مدى الشطر الثاني جملة واحدة طويلة تتألف من أربعة عشر مقطعاً وانعكس هذا الترتيب في البيت التالي، حيث ساد الشطر الأول عبارة طويلة تتألف من أربعة عشر مقطعاً :

بجارة البيت هم النفس مختضر

ب - ب - - - ب - - - - ب - ب - ب - -

بينما بدأ الشطر الثاني بجملة فعل الشرط (إذا خلوت) التي تتألف من خمسة مقاطع تلتها عبارة متوسطة ارتبطت بالجملة في الشطر الأول بواو الحال، وتتألف من تسعة مقاطع على النحو التالي:

وماء العين ينسكب

ب - - - - ب - ب - ب - -

وعلى ذلك فإن التقابل يتمثل على النحو التالي :

أئن منها إلى الأدنى = وماء العين ينسكب ( تسعة مقاطع)

إذا ذكرت = إذا خلوت (خمسة مقاطع)  
 كما يثن إلى عواده الوصب = بجارة البيت هم النفس محتضن (أربعة عشر مقطعاً)  
 وعلى ذلك يمكن تمثيل هذا الترتيب على النحو التالي:

\_\_\_\_\_ × \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ × \_\_\_\_\_

وإذا قارنا هذا الترتيب المقطعي بترتيبه في البيت الأخير الذي يقول فيه:

أنسى عزائي ولا أنسى تذكرها

كأنني من فؤادي بعدها حرب

وجدنا اختلافاً في الترتيب السابق، مما ينبئ باختلاف الإيقاع الشعري، فالجملة الأولى تتألف من خمسة مقاطع على النحو التالي:

أنسى عزائي

— — ب — —

والجملة الثانية تتألف من ثمانية مقاطع على النحو التالي :

لا أنسى تذكرها

— — — — ب — ب — ب —

والجملة في الشطر الثاني تتألف من أربعة عشر مقطعاً على النحو التالي:

كأنني من فؤادي بعدها حرب

ب — ب — ب — — — ب — — — — ب — ب — ب —

ويمكن تمثيل هذا الترتيب على النحو التالي:

هذا التنوع المتناظر كشف عن توتر انفعالي، لكنه داخلي خفي لم يظهر تحت غطاء من الجمل المتصلة، شكلت إيقاعاً بطيئاً يتردد مع أنين الشاعر، وضعف حاله مما أسلمه في البيت الأخير إلى حالة من اليأس قرر معها أنه لا يستطيع نسيان صاحبه، فبدأ وكأنه مسلوب الإرادة والقوة، تردد أنفاسه إيقاعاً حزيناً دفع بالجمل لتمتد مع آهاته، مستعيناً في ذلك بالواو في الشطر الثاني، فالجملية الأولى ( أنسى عزائي ) لا يتم لها المعنى المراد إلا بوجود الجملية الثانية (ولا أنسى تذكرها) ومع ذلك لم يستطع هذا البطء الظاهري الناتج عن طول العبارة أن يخفي التوتر الداخلي، إذ كشف التقابل الدلالي بين (أنسى عزائي) و (لأنسى تذكرها) عن مرارة الصراع الداخلي عند الشاعر، وانعكس ذلك على مسار الإيقاع، فبدأ البيت الأخير بجملية خبرية قصيرة ذات إيقاع هابط يحمل نبرة الاستسلام، بينما بدأ الإيقاع مع الجملية الثانية بحرف النفي (لا) وهذا مادفعه للارتفاع حتى وصل إلى وقفة مابين الشطرين مع ألف المد، مما سهل الانتقال المباشر إلى الشطر الثاني المبسوء بالكاف المفتوحة ليتابع الإيقاع ارتفاعه موحياً بتوتر انفعالي داخلي صاحب صورة الحال التي آل إليها الشاعر.

وقد تجلّى ذلك على نحو أوضح في تأخير خبر كان حين تركه حتى آخر البيت مقدماً (من فؤادي)، و (بعدها) فهذا الخبر يُعدُّ بؤرة إشعاع معنوي يلخص مآل إليه حال الشاعر، وتأخيرُه -ليكون في موضع القافية- أتاح له أن يقع في مركز الإشعاع الإيقاعي، ليستطيع أن يترك أصداً إيقاعية صوتية إلى جانب مايمحله من معان وإيماءات، مما أحدث تلاوفاً دلالياً شكلياً أغنى الإيقاع وأثراه.

وإذا كان التقديم في البيت الأول - حيث قدم شبه الجملة على الفاعل في قوله (ين إلى عواده الوصب) - قد جاء تلبيةً لمطلوبات الوزن والقافية فإن تقديم شبه الجملة على الجملة الاسمية في البيت الثاني كان ذا أصداء إيقاعية بلاغية واسعة، فتقديم شبه الجملة - التي هي كناية عن محبوبته أسماء - حمل إلى مشاعرنا تلك العاطفة الجياشة، وذلك الشوق الدفين الذي يعتمل في صدره، كما كان لهذا التقديم دور فعال في شدّ الأسماع لمعرفة الجملة الخيرية التالية، مما جعل المتلقي ينتظر في هفة وشوق.

ولعل أصداء الإيقاع الشكلي لهذا التقديم كان أكبر، فالمنشد يضطر للتوقف بعد شبه الجملة ليبدأ بالجملة الاسمية (هم النفس محتض) محققاً التنظيم التركيبي المقطعي الذي أشرنا إليه سابقاً، هذا التوقف لن يتحقق لو جاءت الجملة على ترتيبها المعتاد: (هم النفس محتضر بجارة البيت)، كما أنه سيحرم نهاية الشطر من تلك الرنة المطربة المتأنية من تنوين الرفع وما يرافقه من تنغيم يُبقي الإيقاع في مسار واحد، ويفتح المجال أمام המשך ليتنقل سريعاً إلى الشطر الثاني وهذا لا ينسجم مع البطء الذي يتميز به إيقاع اللحظة الشعرية.

بعد هذه الوقفة في ضلال الأفق الوجداني عند بشار بن برد نستطيع أن نسروح توترات إيقاعه الشعري فنلمس سعيه الدؤوب لإيجاد نوع من التلاؤم والانسجام بين نفسه الشاعرة المرهقة، ومقتضيات النظام اللغوي ومتطلبات السوق، وقد استطاع بمهارة تحقيق هذا التلاؤم مولداً إيقاعاً شعرياً خالداً.



ونستطيع أن نتقل إلى نموذج آخر من شعره، يقول<sup>(١)</sup> :

ريقٌ سَعْدَى، يابنَ الدُّجَيْلِ، الشِّقَاءُ

فَأَسْقِيهِ، لِكُلِّ دَاءٍ دَوَاءُ

نَامَ عَنِّي صَاحِبِي، وَلَا أَعْرِفُ النَّو

مَ، بِعَيْنِي قَدْ ذِي، وَبِالْقَلْبِ دَوَاءُ

وَيَقُولُ الْوَشَاءُ: أَحْبَبْتَ سَعْدَى !

صَدَقُوا وَالْجَلِيلِ، حُبِّي عِمَاءُ

لَا أُرَاسِي أَعِشْ، قَدْ ظَنَنْتُ الْحُبَّ

وَحَقَّقْتُ يَبُوتِي الْأَعْدَاءُ

ذَهَبَ النَّاصِحُ الشَّفِيقُ وَأَمْسَى

جَارَ يَمِينِي الْبَغِيضُ، هَذَا الْبَلَاءُ

لعل أبرز ما يلفتنا في هذه الأبيات وضوح أسلوبها حتى ليندو وكأنه حديث  
نفسٍ عابر، لا تكلف فيه، ولا سعي إلى زينة أو زخرف، لكنه السهل الممتنع - كما  
يقال - والسر في ذلك ما شتمل عليه من تنسيق عالٍ، ولد جملاً تتماوج بين الفصل  
والوصل، والتعبير بالجملة الاسمية والفعلية، فبذا الإيقاع البلاغي وكأنه خفق صدر  
عاشقٍ تارةً، وجريان ماء عذب تارةً أخرى.

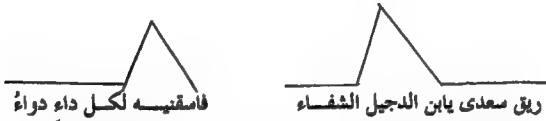
ظاهرة الفصل كانت إحدى الأدوات الهامة في نسيج القصيدة ففي البيت الأول  
جاء بجملة النداء اعتراضاً، ليقسّم الكلام، ويوفر له وقفات وفواصل أكثر فلم يقل:

(١) بشر بن برد: ديوان بشر، ج ١ ص ١١٣.

(ريق سعادى الشفاء يابن الدجيل)، ربما كان لغرض التصريح جانباً من دواعي هذا الاستعمال، إلا أن آفاق استعماله تجاوزت هذا الهدف، إذ إن تأخير الخبر بعد النداء أتاح للشاعر جذب الأسماع وشدّ الأذهان، وانتظار الإخبار عن ريق سعادى، فعناء الخبر بعد توقّفين: الأول منهما قبل النداء، والثاني بعده ليأتي التوقف الثالث فيما بين الشطرين مما أتاح للسامع أن يتمثل المعنى، ويمهد للوصول إلى الغاية التي يسعى إليها الشاعر: إنها السقيا، وهنا أيضاً جاءت الجمل بين فاصلين: الأول منهما التوقف بين الشطرين، والثاني توقف القطع والاستئناف بالجملة الجديدة وبذلك يكون الشاعر قد أتاح لنفسه فترة للاستمتاع بهذه السقيا، والإحساس بمذاقها، وملي نشوتها، ليستأنف مؤكداً حاجته هذه السقيا قائلاً: (لكل داء دواء)، لاليزيدنا علماً بهذه الحقيقة المعروفة، بل ليؤكد أن ريق سعادى دواء شافٍ له.

هذا الدور البلاغي لظاهرة الفصل كان له أثرٌ كبير في رسم الحركة الإيقاعية في البيت الأول، بما ولده من حركة وسكون، إلا أن طبيعة هذه الحركة لم تبرز إلا بفعل الحركة النفسية، والوجدانية للشاعر، والتي ساهمت ظواهر بلاغية أخرى في إبرازها، فالتناوب في استخدام الجمل الإنشائية والخبرية حدد طبيعة الحركة الإيقاعية، ورسم توتراتها، فقد بدأ بجملة خبرية ذات مسار إيقاعي ممتد: (ريق سعادى الشفاء)، لكنه جاء بجملة النداء معترضةً بين المسند والمسند إليه لتعكس هذا الامتداد بالارتفاع، ثم العودة إلى المسار الأصلي، ليعود في بداية الشطر الثاني إلى الارتفاع مع فعل الأمر الذي يوحى بنشاط إيقاعي يعتمد على حوارية تقترض وجود الشخص الآخر ليعود

إلى مستواه الأصلي مع الجملة الخيرية : (لكل داء دواء)، ويمكن تمثيل هذا المسار الإيقاعي على النحو التالي :



ومما يؤكد هذا المنحى مآثره من تفاعل صوتي داخل سياق العلاقات الصوتية، والتأثيرات المتبادلة بين الأصوات الساكنة واللينية، إذ نجد أصوات المد تفقد بعض صفاتها، من حيث الامتداد وتتلون بما تضيفه عليها الأصوات المجاورة<sup>(١)</sup>، فتظهر فيها بعض الصفات التي لا يمكن وجودها خارج السياق، ولا تنفرد الأصوات المجاورة بهذا التأثير بل إن نوع الأسلوب اللغوي، ودلالات المعنى يؤثران كذلك على توجهات المسار الإيقاعي الصوتي، بما يصاحبها من تنغيم يتعمده المتكلم.

وعندما جاء صوتا الياء والألف في الجملة الخيرية (ريق سعدى) في إطار الإبتداء الذي يتطلب خيراً سريعاً لإتمام الجملة، فإن المد لم يأخذ مداه المعهود، ولا سيما أن الجملة الاعراضية -بما لها من دورٍ في تشكيل جزئيات الموقف الوجداني- أحرزت الخير، وزادت من تسارع النطق بالعبرة الأولى، مما أثر على المدى الصوتي لهذه الحروف، كي تأخذ ألف ياء النداء مداها في الارتفاع، وهو ارتفاعٌ ضروري في هذا

(١) شكري محمد عواد: موسيقى الشعر العربي، ص ١١٥.

الموقف، لأنه يساهم في إفساح المجال أمام الشاعر ليثبت صديقه شكواه، مخرجاً مع هذه الألف مواجع قلبه المفعم بالمحوم.

أما المد في كلمة ( الشفاء )، فلم يأخذ مداه، لأنه جاء في سياق الخبر الذي يشكل نهاية الجملة النحوية، ويشكل في الوقت نفسه قرار إيقاعها الذي وافق نهاية الشطر الأول، لكنه أفاد في إيجاد نوع من التواصل بين الشطرين ليعود الارتفاع مع صيغة الطلب بفعل الأمر، التي اشتملت على (فعل ومفعول به أول ومفعول به ثان)، مما جعل الإحساس بمد صوت الياء - الذي اكتنفته حركتا الكسر - إحساساً حاداً، يوحي بتأزم داخلي يؤكد حاجة الشاعر إلى ذلك الشراب.

أما الجملة الخيرية الأخيرة فإن معنى الحكمة الذي ترتاح النفس إليه، وتلقي عليه أعباء معاناتها، كان الملجأ الذي يعلل فيه الشاعر أوجاعه، وهذا كان له تأثيره على أصوات المد في العبارة على كثرتها، إذ انعكس ذلك الارتياح النفسي على النطق بها فجاءت سهلةً لينّة، لا يحتاج المنشد معها إلى مد الصوت لما يفرضه المعنى من شعور بالاستسلام والحزن.

وهنا نحس بأنين الشاعر وهو ينتقل إلى البيت الثاني ليصور ما أصابه من ألم وحزن، حرم أحفانه غفوتها وأورث قلبه السقم، فنشعر بالتعب الذي أضناه وهو يتلفظ جملة متباعدة ثقيلة في الشطر الأول: فالجملة الأولى (نام عني صحي) لا يتم لها المعنى المراد إلا بالجملة التالية الموصولة معها بالواو (ولا أعرف النوم)، والتي تجاوزت وقفة مابين الشطرين، وكان سنة من النوم أملت به وهو يشكو سهادته، وقلة نومه، لكنه فجأة يعود إلى وعيه على آلام عينه التي أصابها القذى، وأوجاع قلبه الذي أصابه

السقم، فإذا جملة ترجعُ لهاثَ نفسه المتقطع، فتأتي الجملتان: (بعيني قذى)، (وبالقلب داء)، متناظرتين مما ولد إيقاعاً منتظماً ناجماً عن تكرار النسق التركيبي الذي يقوم على تقديم شبه الجملة على المبتدأ النكرة، إضافة إلى الانسجام الدلالي الناتج عن عودة كل من (عيني، القلب)، إلى مجال دلالي واحد، وعودة كل من (قذى، داء) إلى مجال دلالي واحد أيضاً، مما أحدث تلازماً دلالياً بين الجملتين وساعد في تشكيل الإيقاع الدلالي للتركيب الشعري، وهذا مافع وتيرة الإيقاع الشعري، وبث فيه النشاط بعد أن كان بطيئاً في الشطر الأول.

ويزداد النشاط الإيقاعي في البيت التالي حيث توحى كلمة (الوشاة) بوجود صراع بين الشاعر والواشين، وقد عمل التعبير بالجملة الفعلية: (يقول) على الإيحاء بالحوارية، والحركة المتصاعدة حيث يأتي مقول القول مباشراً لفعله وكأنه اتهام يواجه به الواشون الشاعر بنبرة تميل إلى الاستفهام التقريري أو التوبيخي، وهذا المعنى لا يتضح إلا مع الإنشاء الذي يحيل بالصوت نحو الإيقاع المتصاعد المصاحب للأسلوب الاستفهامي، وهنا يسارع الشاعر لتحدي اتهام الواشين ومواجهة دعواهم، فيسقط - وهو في غمرة انفعاله - بعض أجزاء الجملة، فلم يقل: (فقلت لهم) أو (فأجبتهم)، بل سارع لتصديق دعواهم معقياً بالقسم على أنه لم يكن جاباً عادياً، بل إن حبه عياء.

هذا النسق التركيبي كشف عن شدة انفعال الشاعر وتوتره، فالخذف أصاب تراكيبه، والقطع والاستئناف كذلك عملا على تصوير نفسه اللاهث، فأنت عباراته في البيت التالي متقطعة مضطربة (لأراني أعيش)، (قد طعن الحب).

لقد عمل تنويع الأسلوب بين الخير والإنشاء بالاستفهام تارةً، والقسم تارةً أخرى على بث النشاط في مسار الإيقاع فكان أقدر على الإيحاء بالتوتر الذي ينتاب الشاعر وهو في غمرة الإحساس بمعاناته، وقد عمل الحذف على تعميق الإيحاء بهذه المعاناة.

وبعد توقف مابين الشطرين يدرك الشاعر ماحل به فتنتابه مسحة من الحزن واليأس، ويتابع بشيء من الحسرة: (وحفت بيوتني الأعداء)، هذا الأسلوب الخيري التقريري كشف عن نبرة الاستسلام لما حل به، لذا وجدنا جملة قد امتدت على مدى الشطر الثاني مولداً إيقاعاً هابطاً يزداد وضوحاً في البيت التالي حيث تطول جملة مستعينةً في ذلك بالواو العاطفة وبالتدوير: (ذهب الناصح الشفيق وأمسى جار بيتي...)، حتى إذا ما قارب نهاية البيت توقف ليخرج بنتيجة مآل إليه حاله، فإذا هو البلاء لا ريب فيه، هذه النتيجة تركها تنفرد بجملة في آخر البيت حيث يتبعها توقف طويل يتيح للسامع أن يتمثل معانيها وآفاقها.

وقد استعان بشار إلى جانب الجمل الفعلية التي توحى بالحركة<sup>(١)</sup>، بجمل اسمية ولا سيما عند الحديث عن المحبوبة، وكأنه يحاول الإمساك بها، فـ (ريق سعدى الشفاء)، جاء بالجملة الاسمية للتعبير عن هذا المعنى دون مؤكدات، وكأن ما أخير به حقيقة ثابتة لاشك في صحتها، بل إنها حقيقة أثبتت صحة ما تعارف عليه الناس بأن لكل داءٍ دواء.

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٢ - ١٢٣.

هذا المنحى الدلالي لم يكن ليستين لولا ذلك التنسيق التركيبي الذي كشف عن التقابل الدلالي بين الجملتين : (ريق سعدى الشفاء)، (لكل داء دواء)، فلما قدم ذكر الجملة الأولى، وأكد صحتها بطلبه السقيا، كان لابد أن يُذكر الثانية جاء للثبوت من صحة ماتعارف عليه الناس.

أما القسم في البيت الثالث فقد ورد في موقف صراعه مع الوشاة الذين أنكروا عليه هذا الحب، وقد ساهم التوكيد بالقسم في تصعيد الإيقاع الشعري ورفع وتيرته لياشر البيت التالي بنفس القوة، حيث يصل إلى قرار حازم لارجعة فيه، فيأتي الإيقاع في البداية قوياً (لأراني أعيش) وذلك بفضل (لا) النافية، ثم يخالطه شيء من الأسى مع ذكر فراق الأحبة، ليتحول إلى نوع من اليأس في الشطر الثاني مع تصوير الأعداء وقد أحاطوا به من كل جانب.

مع نبرة الحزن واليأس هذه يميل الإيقاع نحو الهدوء والهبوط ليلازم حالة الاستسلام للواقع، ويتابع الإيقاع هبوطه في البيت التالي ليصل إلى مستقره مع الجملة الاسمية (هذا البلاء) التي جاءت خالية من التوكيد، لأن الإشارة والحضور أغنيا عن أسلوب التوكيد وساهما في متابعة الإيقاع الهابط.

من ذلك نجد أن التوجه الإيقاعي للحمل الاسمية لم يكن غريباً عن المسار العام للإيقاع في القصيدة، بل كان عاملاً فعالاً في دفع حركته ونسج توقعاته.

ويمكننا القول إن مظاهر التقديم والتأخير لم تكن من التعقيد على نحو يعرقل المسار الإيقاعي، وما جاء منها لم يكن إلا خدمة لهدف تحقيق الإيقاع السلس، من ذلك تقديم شبه الجملة في قوله (نام عني صحي) والأصل (نام صحي عني) فمن

الناحية الصوتية باعد التقديم بين موضعي حرف العين في قوله (نام عني صحي ولا أعرف...) مما جعل النطق أكثر سهولة مما لو قال (نام صحي عني ولا أعرف...)، أما من الناحية الدلالية، فإن التقديم والتأخير كشف المعنى اللطيف، إذ إن الشاعر لا يريد الإخبار بنوم الإصحاب، هذا أمر لا يهمه في ذاته، وإنما يريد الإخبار بنوم الآخرين دونه، فلو قال: (نام صحي عني) لراجع بريق المعنى ووضوحه، لكنه حين قال (نام عني صحي) أدركنا سريعاً قلقه، وتأتي النوم عليه، عندئذ لم يعد لذكر نوم أصحابه أهمية.

وغير بعيد عن هذا الاتجاه جاء تقديم خبر (أمسى) على اسمها في قوله (أمسى جار بيتي البغيض)، فالوقوف على المقطع المتحرك أوحى بأن الكلام لم ينته بعد، وفتح المجال أمام المنشد للاستمرار لنطق الجملة التالية بعد توقف بسيط، لم يشكل عائقاً أمام الانتقال إلى الجملة المستأنفة (هذا البلاء)، هذا المسار السلس للإيقاع سيواجه بعض التغيير فيما لو قال (أمس البغيض جار بيتي، هذا البلاء)، فالوقوف على الساكن قبل مستقر الحركة الإيقاعية سيعرقل الانتقال إلى الجملة الأخيرة، وسيحدث شرخاً في الإيقاع الهابط والمتجه نحو مستقر حركته، علما عن أنه سيجعل متابعة الكلام تبدو ثقيلة ولا سيما أن الجملة الأخيرة قائمة على القطع والاستئناف.

هذا على صعيد الإيقاع الصوتي، أما الإيقاع الدلالي فإنه يتجلى في جعل اسم أمسى في موقعه المنسجم مع الكلام التالي، فتأخيرهُ وَضْعُهُ في موضعه الملائم ليكون مجاوراً لاسم الإشارة الذي يشير إليه أصلاً، وهذا ما جعله واقعاً في مجال الإشارة، ودخلاً في حيز سياقها، فالبغيض هو البلاء، والبلاء هو البغيض، وهذا ما حققه للزكيب انسجامها وتألفها فكان ذلك سر الجمال الفني في القصيدة.



## إيقاع علم المعاني في نموذجين

### من شعر أبي نواس

عاش أبو نواس حياة مزعة باللهو والمجون، جاعلاً الفن الشعري ملاذه الذي يحقق له التوازن والانسجام مع العالم الخارجي، وذلك بوحى من شخصيته الفنية الراضية لكل ماهو قديم، يحركه شعور داخلي عارم. بلذات الحياة، يجعله دائم الثورة على قيود التقاليد، كما يجعله دائم الرغبة في معايشة الحياة بكل ما فيها من تناقضات، ومحاولة الملاءمة بينها من خلال عالمه الشعري.

من هنا لم تعد نبرة الحزن -التي وشحت إيقاع الوقفة عند الأقدمين- ذات صدق في وقفة أبي نواس، فتلك اللوعة لم يجرب شاعرنا غصتها، لذا كانت وقفته ذات رؤيا أعمق، وأفق أوسع نلمسه من خلال هذه الأبيات التي يقول فيها <sup>(١)</sup> :

يادارُ ما فعلت بك الأيـامُ

ضامتكِ، والأيامُ ليس تضامُ

أيامٌ لا أغشى لأهلكِ منزلاً

إلا مراقبةً، عليّ ظلامُ

ولقد نهزتُ مع الفواةِ بدلوهم

وأسمتُ سرحَ اللهو حيثُ أساموا

(١) الحسن ابن هاني (أبو نواس): ديوان أبي نواس، تحقيق وضبط وشرح أحمد عبدالمجيد الغزالي، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٥٣، ص ٤٠٧.

## وبلغت ما بلغَ امرؤُ بشبابه

### فإذا عصارةُ كلِّ ذاك أُنَامُ

تحملنا هذه الأبيات على أجنحة الشعر إلى آفاق بعيدة من التأمل لانرجع منها إلا بيقين أكيد بقوة الزمن وجبروته، ممزوجاً بشعورٍ غائم بالإذعان والتسليم بالقدر، إنها وقفة فلسفية لا تحتمل مذاق الذكريات والشوق والحنين، بل تخرج بأفاق الموقف الشعري من واقعيته إلى سرمدية الرؤيا، فإذا الحزن ذو مذاق حديد، والعبرات ذات بريقٍ مختلف، لأن البكاء ليس على الديار والأثافي والمعاهد، بل هي المواجهة الصعبة مع حقيقة الحياة، كل ما فيها إلى زوال... من هنا انبعثت هذه المناجاة الحميمة للديار، لتدور حول محور الفناء، وفعل الزمن.

إنها علاقة خفية تبدت لنا من خلال الحركة الوجدانية متمثلة في إيقاع التراكيب والمعاني، فالأسلوب الإنشائي الذي افتتح به القصيدة كان نداءً مقترناً بالأداة جاء على صيغة النكرة المقصودة، مما ساعد في الإنحاء بشدة الشعور بالوحشة والغربة، فلو حدد النكرة بقوله مثلاً: (يادار الحبيبة)، كما تولد ذلك الشعور بالغربة، فالديار ليست مجهولة لديه بلليل بنائها على الضم، لكنه أراد أن يجعل نداء النكرة المقصودة ذا دلالات متناقضة، تجمع بين الشعور بالغربة والوحدة وبين الشعور بالألفة والقرب النفسي، هذا عدا عن أن قطعها عن الإضافة هيأ لوقفٍ تفصل جملة النداء عما بعدها، مما أعطى السامع فترة لانتظار الكلام التالي، والاهتمام به ولا سيما أنه جملة استفهامية امتدت على مدى بقية الشطر مما سلط الأضواء عليها، لأنها تشكل المحور الرئيس للوقف.

إن تموضع الفاعل في نهاية الشطر الأول، وجعله واقعاً في وقفة ما بين الشطرين أتاح له أن يكون مركز دائرة الضوء، كما سمح لصداه أن يتردد في الأسماع ليوحي بفاعلية الأيام ودورها في تشكيل الإيقاع الدلالي، وأنها أساس الجملة الخيرية التالية، ويؤكد دورها الهام هذا، أنها جاءت معرفة بآل (العهدية) التي توحى بانها الشغل الشاغل للشاعر، وأنها محور اهتمامه.

ويأتي الشطر الثاني ليردد صدى الشطر الأول بما يحمله من تقابل دلالي وشكلي تام، فقد صُدِّره بالفعل (ضامتك) الذي يعود على الديار، وهو يشكل عبارة مستقلة يحتاج المنشد بعدها إلى وقفة قصيرة ليتابع بعدها جملة: (الأيام ليس تضام) بالواو المستأنفة، محدثاً عبارةً تقابل الجملة الاستفهامية في الشطر الأول، مما شكل تقابلاً دلاليّاً على النحو التالي:

يادار: (الكلام نداء للدار) // ضامتك: (الكلام خطاب للدار)  
 مافعلت بك الأيام: (الكلام يرتبط بالأيام) // والأيام ليس تضام: (الكلام يرتبط بالأيام)  
 هذا التقابل الدلالي يوازيه تقابل شكلي يظهر على النحو التالي :

\_\_\_\_\_ x \_\_\_\_\_

كما يوازيه تقابل وزني، فكلٌّ من عبارتي: (يادار) (ضامتك) مولفة من ثلاثة مقاطع، كما أن عبارتي (مافعلت بك الأيام) (والأيام ليس تضام) تتألف كلٌّ منهما من تسعة مقاطع:

يادار = - - ب

ضامتك = - - ب

ما فعلت بك الأيام = ب - ب - ب - ب - -

والأيام ليس تضام = ب - ب - ب - ب - -

ويتعدى التوازي التقابل الوزني أيضاً إلى النغم الصوتي، إذ بدأ البيت بإيقاع مرتفع صاحب أسلوب النداء، ليبدأ العبارة التالية وهو مرتفع، ثم لينتهي مع الاستفهام بإيقاع هابط، ليستألف بعد فترة سكون طويلة في وقفة مابين الشطرين بإيقاع مرتفع ثانية بقوله (ضامتك)، ليستألف ثانية بحكمة معروفة، مقدماً ذكر الأيام لينتهي إلى الإخبار عنها بجملة ذات إيقاع هابط، فتكون الحركة على النحو التالي:



ويرتفع إيقاع في البيت التالي مع ارتفاع نبرة الشكوى من جور الأيام بجملة طويلة تتجاوز وقفة مابين الشطرين لينتهي البيت بجملة خبرية اسمية هابطة: (وللزمان عرام) وهذا يقرر حقيقة معروفة، لكنها تبدو في البيت كنتيجة لما حل بالديار، مكرراً ذكرى ما كان يورقه في هذه الوقفة، إنه ليس فراق الأحبة، بل أذى الزمان وجوره، لذا نراه لا يذكر أحبته صراحة بل يكتفي عنهم بقوله: (الذين عهدتهم بك قاطنين) وهي عبارة تشي بضحالة مشاعره نحوهم، وأنهم لم يكونوا محل اهتمامه، فما كان يشغله أكبر وأعظم، إنه الصراع مع الزمن الذي تحلى أمامه قوة هائلة لأتجابه، لذا اختار الفعل (عزم) ليصور فعل الزمان بما فيه من إخماء بالطغيان من خلال تنابع صوت العين خارجاً من أقصى الحلق إلى الرء اللسانية وما يصاحبها من تكرار، لإتشاء

بصوت الميم الشفوي، وبذلك يستغرق النطق بهذه الأصوات حدود الفم من أقصاه إلى أقصاه.

ويؤكد هذا المنحى الوجداني تصدير البيت الثالث بذكر الأيام منصوبة على أنها مفعول لفعل محذوف سقط من عبارة الشاعر وهو في قمة الصراع الوجداني مع الزمن وكأنه يسرق هذه الذكرى -التي عادت به إلى أيام اللهو والطرب- من فم الزمن، والتقدير: ( تذكرت أيام لا أغشى ...) أو (لأزال أذكر أيام لا أغشى...) أو (لا أنسى أيام لا أغشى ...)، وقد امتدت هذه الذكرى على مدى الشطر الأول ضمن جملة الاستثناء التي تجاوز بها وقفة ما بين الشطرين جاعلاً أداة الاستثناء مع المستثنى في الشطر الثاني لينظم عملية التلقي وفق ما يراه ناجحاً لتمثل الموقف الوجداني بدقة.

فقد صعد الإيقاع مع النفي بلا، وجاء تقديم شبه الجملة على المفعول به النكرة (منزلاً) ليكون في نهاية الشطر حاملاً معه أصداء الإيقاع المتصاعد ليلغ ذروته مع تنوين النصب عند وقفة ما بين الشطرين، وكأن معنى الجملة قد اكتمل عند هذه الوقفة بالنفي القاطع أن يكون الشاعر قد زار أيأ من منازلهم، ويكاد المتلقي مع نهاية الشطر الأول يوقن بهذا الخير، لكن ما إن يأتي الاستثناء في بداية الشطر الثاني حتى ينقلب المعنى فجأة من السلب إلى الإيجاب، وينقلب الإيقاع من الصعود إلى الهبوط... فالزيارة كانت تتم ولكن في حذر تام تحت أستار الظلام... هذا الكلام لم يكن عادياً إنه ظلام مطلق غير محدد أسبغ عليه التنكير حلقة غامضة أضفت عليه مسحة فلسفية تحمل إجماعات الرؤيا السوداوية التي دفعت الشاعر لتحدي القيم واجتماع، فإذا هو مع العصاة والغاوين.

ولعل وحدة النَّفس الشعري بين البيتين الثاني والثالث هي التي وُحِّدَت النظام الإيقاعي فيهما، إذ بدأ كلٌّ منهما بجملة طويلة تجاوزت وقفة مابين الشطرين، لينتهي بعبارة قصيرة تقدمت فيها شبه الجملة على المبتدأ النكرة في موضع القافية، وليعمل على اطلاق المعنى نحو آفاق غير محدودة، موحياً بتحرر الشاعر وتمرده على كل قيد، وهو ما تجلّى واضحاً في البيت الرابع حيث لم يتورع عن التصريح بانحرافه مع تيار العصاة والغاوين ناهلاً من مواردهم، وهي حياةٌ حبيبة إلى نفسه يرتاح إليها ويأنس بها، لذا وجدنا الإيقاع يتنظم ويهدأ وهو يعترف على نفسه بالمنكر دون تحجلٍ أو ارتباك، بدليل أن التراكيب جرت معه دون التواء أو تعقيد، بل إن هذه الذكرى أمدته بفيض من صور الحياة الوداعة، فهو مع الغاوين على موارد المياه وفي مراعي الخصب ينعم بالهدوء والاستقرار لذا وجدنا البيت يشتمل على جملتين خبريتين تمت كلٌّ منهما على مدى شطر كامل في إيقاعٍ أفقي مستو.

ومع هذا الاعتراف يخفت الإيقاع ويسرسل الشاعر مستسلماً لقدره معزفاً بلذنه لانتدُّ عنه رعشة خوف أو ندم، فهو راضٍ بأنامه مدركٌ لما يفعل ومقتنع به، لذا حافظت تراكيبه على هدوءها وإيقاعها السابقين، فلم يكتنفها اضطرابٌ يُذكر، بل اتجهت نحو مستقر الإيقاع الشعري في هدوء يلائم تلك النتيجة التي آل إليها حاله: (فإذا عصارة كل ذاك أنام).

ويمكننا الوقوف على نموذج آخر من شعر أبي نواس:

إذا كان الشعر القديم العين التي تلتقط الأشياء وتصفها بدقائقها كما هي، فإن الشعر العباسي ألقى عليها غلالة من روح التعليل والنشاط الذهني كآثر من آثار

انتشار المنطق والفكر الاعتزالي<sup>(١)</sup>، ولعل حمريات النواصي هي أوضح مثال لهذه الظاهرة، فقد طعمَ معانيه بروح فلسفية ارتفعت بخمرته لتصبح خمرة أزلية، أمدت الشعراء فيما بعد بفيض من المعاني والأخيلة، من ذلك قصيدته التي يردُّ فيها على (النظام) أحد أقطاب المعتزلة وزعيمهم الذي كان يلوم النواصي على إدمانه، فيدافع لومه بقوله<sup>(٢)</sup> :

دَغَ عَنْكَ لُومِي فَإِن اللُّومَ إِغْرَاءُ  
وَدَاوِلِي بِالتِّي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ  
صَفْرَاءُ لَا تَنْزُلُ الْأَحْزَانُ سَاحِهَا  
لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسْنَةٌ سَرَاءُ

.....

.....

قَامَتْ بِإِبْرِيْقِهَا، وَاللَّيْلُ مَعَكْرٌ  
فَلَاحَ مِنْ وَجْهَهَا فِي الْبَيْتِ لَأَلَاءُ  
فَارَسَلَتْ مِنْ فَمِ الْإِبْرِيْقِ صَافِيَةً  
كَأَنَّمَا أَخْلَاهَا بِالْعَيْنِ إِغْفَاءُ

يعيش الشاعر في هذه الأبيات لحظات المواجهة والتحدي، ولكن مع من؟ إنه أمام زعيم فرقة المعتزلة، وأصحاب الكلام الذين عُرفوا باتخاذهم الجدل سلاحاً،

(١) حرّ الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، الرؤية والفن، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٤٢٤.

(٢) الحسن بن هانئ (أبو نواس) : ديوان أبي نواس، ص ٦.

والعقل درعاً، مما تطلّب من شاعرنا حجةً دامغة، ونفساً طويلاً وإيقاعاً متصلاً، لا يترك  
للخصم فرصة للسيطرة أو الإمساك بزمام المبادرة.

لذا طالعنا الشاعر منذ البداية بلهجة أمّرة تحمل قوة تمسكه بفلسفته وثباته على  
مسلكه، والدفاع عنهما دون هواده، فجاء فعل الأمر (دع) بما يكتنفه من سكونٍ  
وثقل، وكأنه حاجزٌ سد أمام الخصم كل باب، مقدماً حرف الجر المتصل بالضمير  
العائد على ذلك الخصم، مؤخراً ذكر اللوم وكأنه يحاول مدافعته وإبعاده مستأنفاً  
الجملة الثانية بالفاء التي ربطت الكلام حتى بدا وكأن ماتأخر منه نتيجة لما تقدم، إلا  
أنها نتيجة تحتاج إلى التعليل والتأكيد، فكان لابد من استعمال (إن) المؤكدة التي  
تعدت بأفاقها مجال الاستخدام المعروف في أسلوب التوكيد<sup>(١)</sup>، فلم يعد الهدف هو  
إقناع الخصم بأن اللوم لا طائل منه، بل الهدف أن يظهر مدى تمسك الشاعر بمجرته،  
فهو الداء والدواء، واللوم لن يجدي في الردع عن المخطور، بل هو إغراء به وحض  
عليه.

ومع أن هذا المعنى لم يكن جديداً، فقد ورد في قول الأعشى أبي بصير، كما  
ذكر الشارح :

وكأس شربت على لذة

وأخرى تداويتُ منها بها<sup>(٢)</sup>

إلا أنه اتخذ على يدي النواصي إيقاعاً جديداً اتضحت فيه بعض صفات العصر  
من أناقة في التنسيق التركيبي، وذوقٍ موسيقي في اختيار الألفاظ، وترتيبها، فلم يذكر

(١) سبويه: الكتاب، ج ٢، ص ١٤٤.

(٢) أبو نولس: الديوان، معلق (١)، ص ٦.



الخمرة صراحة، لايبعد ذكرها بل ليجعلنا تتمثل لها صورة جديدة، ويؤكد انها حاضرة في روحه ووجدانه، إذ تطل علينا متشحة بالاسم الموصول (التي) تارةً وبالضمير المنفصل (هي) تارةً أخرى، وبالضمير المستقر في (كانت) تارةً ثالثة، لتتحلى أخيراً في صورة الداء الذي أورث الشاعر مذمة الناس ولومهم، لكنها في الوقت نفسه الدواء الذي لابد منه، هذا التشكيل الإيقاعي تواترت أنغامه مع أحاسيس الشاعر تجاه همته، فحسد الصراع الذي لا يهدأ إلا بين أحضان هذه الخمرة، حيث عالمه الضائع.

إنه عالم أسطوري يعج بالأضواء، والإشراق، والبهجة، فالخمرة صفراء، صحيح أنه لونها المعروف لكن أسلوب الشاعر في تقديم هذه الصفة حمل دلالات وإيماءات وجدانية غنية، فقد جاء بها نكرة كخير لمبتدأ محذوف تقديره (هي صفراء) فالحذف والتكثير جعلاً الخير يبدو وكأنه شعاع آتٍ من الأفق البعيد حاملاً النور والإشراق، مما ولد شعوراً غارماً بالبهجة، فجاءت الكلمة مسربةً باليريق الذي لا يمكن أن يصدر عنها فيما لو قال: (هي صفراء اللون) أو (الخمرة ذات لون أصفر).

وتبدو فاعلية الحذف والتكثير هنا على نحو أوضح عند رفع الصوت في إنشاد البيتين الأول والثاني، إذ يساعد المد الذي تنتهي به كلمة (صفراء) والتي تنفرد بنفسها مكونة جملة تامة على الإحساس بصورة الشعاع الآتي من البعيد المجهول حاملاً اللذة والفرح.

وقد ساعد التوقف عند القطع والاستئناف على تمثل هذه اللذة وهذا الفرح والشعور بنشوتهما، وسمح للإيقاع الذي ارتفع مع كلمة (صفراء) ليتصاعد معه الإحساس العارم بالنشوة مؤكداً : ( لا تنزل الأحزان ساحتها) ويتابع ارتفاعه مع صدر

جملة فعل الشرط ( لو مسها ) ليلغ ذروته مع تنوين الرفع الذي ولد رنيناً مرتفعاً مع كلمة (حجر) يفصل بين فعل الشرط وجوابه.

ثم تنعكس حركة الإيقاع مع جملة الجواب وذلك بالهبوط نحو نهاية البيت، مولداً تقابلاً شكلياً ودلاليّاً، ولد بدوره إيقاعاً متجاوباً رافقه تجاوبٌ صوتي وذلك حين جانس بين (مسها) في جملة فعل الشرط و (مسته) في جملة الجواب، مردداً بذلك صدى حرف السين بإجاءاته الهامسة التي أضفت جواً عبثاً بنشوة السكر، يشعر بها المتلقي تسري في أوصاله فتولد لديه نشوة فنية ممزوجة بنوع من الدهشة وهو أمام مبالغة تحرك الحجر وتبعث فيه السرور والبهجة.

في هذا الجو لا نشعر إلا ونحن أمام صورة ترسم أمامنا شيئاً فشيئاً، وكأننا في حلم، فقد انتقل بنا النواصي بمحذق وفن إلى صورة الساقية دون أن نشعر، ولا نصحو إلا مع حركتها تشق هدوء الليل المعتكر حاملةً لإبريق الخمر بين يديها، ولعل الإيقاع في هذه اللوحة إنما يقوم على الجمع بين المتناقضات الخفية، مولداً شعوراً حاداً بالتمايز.

فالجملة الفعلية (قامت بإبريقها) بما تحمله من إجاءٍ بالحركة المتغيرة اقترنت بالجملة الاسمية المسبوقة بالواو الحالية التي جعلت الحركة داخل إطار الليل بسكونه وهدوئه، ثم جاءت وقفة مابين الشطرين لتتيح لنا تمثيل احتكار الليل وحلكته، فإذا ما انتقلنا إلى الشطر الثاني وجدنا الظلام ينحجب حين يلوح السناء المنعكس عن وجا الجارية شيئاً فشيئاً حتى يتلاها المكان بنورها.

إن إضاءة وجه المرأة، معنى متداول في الشعر القديم، إلا أنه أصبح عند أبي نواس ذا أفاقٍ جديدة بما لحقه من ذوقٍ حضري يقوم على التنسيق وتجاور الأضداد، لإبراز الضد بالضد، كما قوم على حسن التداخل بين الأضواء داخل إطار اللوحة الشعرية، حين تدرج من الضوء الخافت الذي لاح من بين سحف الظلام المعتكر إلى الضوء المتلألئ في نهاية البيت.

وقد واكب الإيقاع هذه المعاني فإذا به يسترسل هادئاً مع الأسلوب الحضري في الشطر الأول، وزاد من هدوئه واسترساله ذكر الليل الذي حمل إلى الذهن صورة سواده وسكونه، ثم أتت كلمة معتكر لتضفي نوعاً من الحلكة الضبابية، وعنده وقفة مابين الشطرين ولدت الرءاء المنونة بتتوين الرفع نوعاً من التكرار المراكزم الذي زاد من الإحساس بالضبابية والتكاثف، ليستأنف في الشطر الثاني بالفاء المعقبة، والتي ربطت بين الشطرين وكان الثاني نتيجة حتمية للأول.

ربما كانت متطلبات الوزن والقافية ذات أثر في تأخير الفاعل (لألاء) إلى آخر البيت، إلا أن اقتران الفعل (لاح) بشبه الجملة (من وجهها) حفز المتلقي ليتنبأ بالفاعل، ويخمن بمحده أنها الأضواء والأنوار، وبالتالي سيبلو معنى الضوء في ذهنه في البداية خافتاً حتى إذا ماجأت شبه الجملة (في البيت) قوي الضوء ليتلألأ مع نهاية البيت عند كلمة (لألاء) وبذلك يكون الإيقاع الشكلي قد واكب الإيقاع الدلالي مجدداً لمتعة الفنية، والأثر الجمالي لدى المتلقي.

ومع استرسال الشاعر في نشوته ينساب الإيقاع كانسياب حمرة من فم الإبريق، فيستمر على هدوئه في البيت التالي مستعيناً بالفاء الاستئنافية لمواصلة سيره

ليقدم لنا وجهاً آخر من وجوه نشوته، فإذا هي نشوةٌ بصرية تداعب العين وتفتتها، فتتلقها العين بشوق وتسكر لمراها، وتغفو بين أحضانها، ولا عجب في ذلك فهي حمرة صافية نقية، بل هي الصفاء ذاته، لذا أخرج ذكر هذه الصفة إلى آخر الشطر الأول مما أتاح لتكوين النصب أن يصدق حلقاً بشفافية تلك الحمرة.

وكجريان حمرة النواصي رقاقة صافية كان جريان إيقاعه الشعري في تنابع وتلفقه حتى ليحار خصمه من أين يمكن أن يواجهه، وأنى له ذلك وقد حذر الإيقاع قواه وأسكر عقله برضاب المعاني.

لقد كان إيقاعاً متماسكاً متطوراً ينتقل من بيتٍ إلى آخر دون حواجز، وكان السابق منه يستدعي اللاحق سواءً بالاستئناف السبي (بين البيتين الأول والثاني) حيث كان اللوم سبباً للدافعة والاسترسال مع وصف الحمرة، أو بالفاء المعقبة (بين البيتين الثالث والرابع)، هذا ما جعل الأبيات تلبو وكأنها وحدة موسيقية منسجمة في أجزائها وعناصره إلا أن استرسال الإيقاع لم يخلُ من حركة خفيفة نوعت نغماته، مما بعث فيه الحيوية والنشاط وحمل المتلقي نحو آفاق النشوة الخالدة.

## إيقاع علم المعاني في نموذج

### من شعر مسلم بن الوليد

بهمّة عالية شدّ مسلم بن الوليد رحال الشعر في طريق وعرة، تنكب فيها جزالة الألفاظ البدوية وحلّق مع لطافة المعاني الحضريّة معتمداً الزخرف والرصيع، فكان بحق مثال النوق العباسي في العصر الأول، إذ جسّد امتزاج الثقافات والأذواق، فحاز التقدير، والمكانة العالية حتى بين شعراء عصره.

ولا شك أنه كان يكابد في حياكة شعره ليكون تحفة فنية قبل أن يكون نافذة الروح إلى آفاق العالم الشعري، لذا فإن إيقاعه في أغلبه لن يكون كما وجدناه عند أبي نواس لناً سلساً، بل فيه شيء من توعر وقوة، حتى في باب الغزل، من ذلك قصيدته التي يقول فيها<sup>(١)</sup> :

أديرا عليّ الراح، لاتشربا قبلي

ولا تطلبا من عند قاتلي دحلي

فما حزني أني أموتُ صباةً

ولكن عليّ من لا يحملُ له قتلي

أحبّ التي صدّت وقالتْ لربيها:

دعيه! الثريا منه أقرب من وصلي!

(١) مسلم بن الوليد الأصبهاني: شرح ديوان صريع الخواري، تحقيق سلمي لادمان، ط. ٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ج ٢ ص ٣٣ - ٣٤.

أما أنت وأحيث مهجتي فهي عندها  
 معلقة بين المواعيد والمطل  
 وما نلت منها نائلاً، غير أنني  
 بشجرٍ الخمين الألى سلفوا قبلي  
 بلى، ربما وكنتُ عيني بنظرةٍ  
 إليها تزيد القلب خبلاً على خبل  
 كمتُ تباريح الصبا عاذلي

فلم يدري ما بي فاسرحتُ من العذل  
 بلهفةً وشوق يقبل الشاعر على رفيقي لهوه ومجونه، فيتوجه إليهما بالخطاب  
 دون أن يمهّد لذكرهما، أو يعرف السامع بهما فهذا أمرٌ لايهمه لأنه يعيش لحظة  
 انفعال عاطفي، ومعاناة وجدانية دفعته إلى طلب الشراب، لاليملاً ساعات العمر لذة  
 ومرحاً، بل ليطفيئ لظى قلبه المالك على مذبح العشق، والذي أخذت شرارته تراءى  
 مع توالي ثلاثة أفعال طلبية مستندة إلى ألف الاثنين والتي تآزرت مع أصوات المد في  
 البيت لتفسح الطريق أمام إيقاع شعري مرتفع متسارع عكس ثورة الشاعر وهائه  
 وانفعاله.

وفي غمرة هذا الانفعال يلجأ إلى تقديم شبه الجملة (علي) على المفعول به كي  
 لاتقع وقفة القطع والاستئناف على الياء المشددة بل لتكون على مقطع متحرك، يسهل  
 بها الانتقال السريع إلى الجملة التالية، ومن هنا كان تقديم شبه الجملة على المفعول به  
 ضرورة صوتية إيقاعية.

أما تقديم شبه الجملة في الشطر الثاني فقد يكون لضرورة الوزن والقافية أثر في تشكيله إلا أنه خلق إيقاعاً دلاليّاً ساهم في تنظيم عملية التلقي عند السامع، فحذفُ الموصوف في قوله (قاتلني) أبعد عن ذهن المتلقي أية صفات أخرى للمحجوبة وركز على هذه الصفة بعينها، لتستقطب الخيال فيتمثل مدى قسوتها، وبالتالي مدى العذاب والألم الذي سببته تلك المرأة للشاعر، وهذا بدوره هياً لتلقي كلمة القافية وكأن السامع ينتظرها ويتوقعها، مما يترك لديه أثراً جمالياً يمكنه من عملية التذوق الفني ومن مشاركة الشاعر عذابه الذي أضناه وتركه صريعاً لا يبالي بأشْر من غريم، فخصمه محبوته التي يعاني من فراقها وصددها بعد أن أحكمت قطيعته حتى أصبح وصلها سراياً مستحيل المثال.

هذا الجو الانفعالي المشحون بالتوتر انعكس على مسار الإيقاع الشعري، إذ تجلّى في توتره بين ألف المد التي وردت في البيت الأول سبع مرات، وبين ياء المتكلم التي وردت أربع مرات، فتناوب الإيقاع بين الارتفاع والانخفاض بحسب ذلك التوتر النفسي، إلا أن تمركز الياء في مصراع البيت وقافيته أضفى على الإيقاع انكساراً عكس حزن الشاعر وأساه وضعفه أمام غريمته.

ويصرح الشاعر في البيت التالي بما يعذبه، ويشكو من معاناة الشوق والصبابة، مما سمح له بإفراغ بعض من شحنة الانفعال التي طالعنا بها في البيت الأول، فتخفت أصداء ثورته، وتراجع التوترات المرتفعة فيقلب على الإيقاع انكسار حزين، يوحى بضعف الشاعر ومعاناته، وقد ردد تنوين النصب في قوله (صبابة) صدى أنينه وحزنه،

ليتهجه في الشطر الثاني في نغمة هابطة نحو مستقر الحركة الإيقاعية حاملاً معه شعوراً عميقاً بالظلم.

وقد تجلّت هذه الحركة الإيقاعية من خلال النسق التركيبي الذي انتهجه الشاعر، فما إن يأتي على ذكر تلك المحبوبة حتى تتلعم الكلمات في صدره، وتكاد تقف في حلقه، وهي تسابق آهات شكواه، ولواعج قلبه، فتسقط بعض أجزاء التركيب ضمن ما يُسمى في علم المعاني بظاهرة الحذف، فقد حذف المبتدأ في قوله (ولكن على من لا يحل...)، والأصل: ولكن حزني على من لا يحل...، معتمداً في ذلك على الذكر السابق في الشطر الأول، كما حذف المضاف وترك المضاف إليه ليحل محله في قوله (على من لا يحل...)، والأصل (على فراق من لا يحل...)، وقد اعتمد في تنكيه لهذا الأسلوب على قرائن السياق المعنوي والخيالي، كما حذف عائد الاسم الموصول، فلم يصرح باسم محبوبته القاسية، وترك خيال السامع يرسم لها صورة مستمدة من آفاق الموقف الوجداني.

ويتابع في البيت التالي رسم هذه الصورة، فإذا هي ذات قوة وحزم وكبرياء، وقد جسدت الزاكي بإيقاعها القوي ماتمتع به صاحبته من صفات، فالتعبير بالفعل المشدد (صدت) المتصل بالتاء الساكنة، ثم العطف بالفعل (قالت) على الوزن نفسه ولد إيقاعاً قوياً، كما ساهم حذف مفعول الفعل (صدت) في إيجاد توازن صوتي بين عبارتي (صدت - قالت) لذا لم يقل: (أحب التي صدتني وقالت...) لاريب أن الإيقاع الوزني له دور في هذا الاختيار، لكن الإيقاع كان السبب الأظهر في تنكب هذا الحذف، إذ رفع وتيرة الإيقاع ثم جاءت بعدها عبارة (لربها) لتحافظ على



الوتيرة الإيقاعية المرتفعة، وذلك لانتهائها بألف المد عند الوقف، مما أتاح الحرية في مد الصوت وإطالته، وهذا ما جعل المتلقي متلهفاً لسماع مقول القول، ليأتي بعد ذلك فعل الأمر (دعيه) في صدر الشطر الثاني منفرداً مشحوناً بوتيرة إيقاعية عالية توحى بالقوة والحزم، تليه وقفة قطع واستئناف بجملة تمثل مدى تصميم المرأة على القطيعة، فقد بدأت الجملة الاستئنافية بمبتدأ انتهى بألف مد طويلة (الثريا) استغرقت زمناً قبل الانتقال إلى تنمة الجملة، مما أتاح للسامع فرةً لاستحضار صورة الثريا وتمثل مايرافقها من معانٍ.

هذا الانتقال المفاجئ من حديث القطيعة إلى صورة الثريا عمل على شد الأسماع لمعرفة تنمة الجملة، ولم يأت الإخبار عن الثريا مباشراً لها، بل تأخر لتتقدم شبه الجملة المتصلة بالضمير العائد على الشاعر (الثريا منه أقرب من وصلي) هذا التنسيق كان له فاعلية كبيرة في تجسيد الإيقاع الدلالي، فلو أنه قال (وصلي بعيد) لما استطاع أن يجسد قوة تصميم المرأة على القطيعة، لذا فقد جعل الثريا - على بعدها - أقرب من وصله، ومن هنا أحر ذكر الوصل إلى آخر البيت وقرن الثريا بشبه الجملة المقترنة بالضمير العائد على الشاعر، وجعلها في طرف واحد يقابل المحبوبة في الطرف الآخر على النحو التالي:

### الثريا منه      أقرب من وصلي

هذا التقابل كان وجهاً من وجوه الإيقاع الذي سيختل حتماً فيما لو قال: (الثريا أقرب منه من وصلي) إذ سيؤدي إلى تجاور (منه)، (من)، مما يشكل ثقلًا على اللسان، ويحرم التعبير من إيقاعه الدلالي والشكلي القائم على التقابل والمواجهة.

وتتضح صورة المواجهة القائمة على التقابل في البيت التالي، مما يوحي باستمرار انفعال الشاعر واضطرابه وهو يشكو مما عاناه في حب صاحبه، فهو يتأرجح بين الموت والحياة، بين الأمل واليأس، بين الوعد والمحاولة، وفي أثناء ذلك يتأرجح الإيقاع الشعري بين الارتفاع والهبوط، فمع كلمة (أماتت) يرتفع دون عوائق وكأنه صرخة استغاثة مع حرف المد الذي ساعد الشاعر ليطلق آهة صدره، ثم يهبط مع كلمة (وأحيت) حيث ردت إليه روحه مع الياء المفتوحة والمتصلة بتاء التأنيث الساكنة، ليستمر في الهبوط مع صوت الياء في كلمة (مهجتي) ليعود بعد ذلك إلى الارتفاع شيئاً فشيئاً مع ألف المد في نهاية الشطر، ليتابع ارتفاعه مع التنويه في كلمة (معلقة) حتى يصل إلى ألف المد في كلمة (الموعد) ليعكس اتجاهه هابطاً نحو نهاية البيت مع حركة الكسر.

ويمثل الإيقاع المتأرجح في البيت التالي بصورة أخرى، إذ يستعين الشاعر بأسلوب الاستثناء بـ (غير) حيث يبدأ مرتفعاً مع الجملة المنفية (وما نلت منها نائلاً) والمتهمية بتنوين النصب، فينفي نفياً قاطعاً أن يكون قد نال منها أي نائل<sup>(١)</sup> وقد ساعد تنكير (نائلاً) على الإيحاء بالنفي التام، لكن الإيقاع ينعكس فجأة مع الاستثناء بـ (غير) دلاليّاً وصوتياً، فيتجه نحو الهبوط مع ياء المتكلم ليمثل نبرة الاستسلام لواقع إنساني، عرفته البشرية على مر العصور، مما خفف من وطأة المعاناة التي يعيشها الشاعر.

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٩٠ - ٩١.

وتتحلى نيرة الاستسلام المزروحة بالحزن من خلال غلبة الأصوات المكسورة في الشطر الثاني (بشحو المحبين الألى سلقوا قبلي)<sup>(١)</sup>.

ويستمر الإيقاع المتأرجح بارتفاعه ثانية في بداية البيت التالي مع كلمة (بلى) التي بدت وكأنها صرخة ردت على الشاعر وعيه بعد أن كاد يفقده تحت وطأة معاناته، مما أعطى الإيقاع حرارة وتدفقاً، لكن شدته تراجعت مع استخدام الأداة (ربما) التي أوحى بحالة من عدم اليقين والشك وصاحبت حالة الغثيان التي يعيشها الشاعر تحت وطأة أوجاعه، ومن هنا جاء استخدامه لفعل (وكلت) فقد تجلى فيه تباطؤ الإيقاع من خلال دلالة على الاتكالية والتكاسل وبما يتضمنه من تشديد خفف من سرعة الإيقاع الصوتي.

ويأتي تنكير كلمة (بنظرة) ليحعل الصوت يردد شكوى الشاعر وأنيبه مع الوقفة الطويلة بين الشطرين، وليوحي بأن نظرتة فريدة مميزة غير عادية، إذ قلبت كيان الشاعر وزادت من اضطرابه، فإذا كانت قد داوت بعض أسقامه إلا أنها زادت خبلاً على خبل، فهو يتأرجح بين الشفاء والسقم، بين الحياة والموت وهذا منتهى المعاناة والعذاب.

إذاً فقد كان أمله بوصال المحبوبة أملاً بعيداً، ومن هنا جعل تمة الجملة -التي بدأت في الشطر الأول- في صدر الشطر الثاني، وما ذلك إلا ليحسد شعوره بالبعد الشاسع، الذي يفصله عن محبوبته، فبدت شبه الجملة (إليها) وحيدة، بعيدة، يفصلها

(١) روز خريب: اللقد الجمالي ولغره في اللقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ٨٨.

عن حملتها وقفة ما بين الشطرين تصدح برنين تنوين الكسر بما يوحيه من حزن وألم ويأس.

ومع استمرار حالة التراجع بين الضعف والقوة، يتحامل الشاعر على نفسه محاولاً أن يتماسك، فيغالب أوجاعه ليظل صامداً أمام المحنة ويضم جناحيه على آلامه محاولاً إخفاء تباريح هواه عن عاذليه مما يعطيه بعض الراحة مما يلاقيه.

ويظهر ارتياحه ورضاه لما حققه من إبعاد أذى العاذلين في توالي جملة في البيت الأخير سلسلة هادئة متتالية يصل بينها بالفاء المعقبة التي للترتيب، مما حقق تواصلاً تركيبياً خاصاً، بدا معه التالي كنتيجة للسابق، وسارت الجملة في إيقاع هابط نحو مستقر الحركة الإيقاعية مع نهاية البيت.

إلا أن هذه التراكيب كشفت عن مدى تأثره من موقف عاذليه، إذ بدا استيائه منهم بتقديم المفعول الثاني على الأول في قوله (كتمت تباريح الصبابة عاذلي) والأصل، كتمت عاذلي تباريح الصبابة)، لأن المفعول الأول هو الأعرف، ولما كانت كلمة (عاذلي) مضافة إلى ضمير المتكلم فإنها الأعرف إلا أنه أخرها وقدم تباريح الصبابة وكأنه يحاول ضم جناحيه على هذه التباريح وسرّها عن هؤلاء العاذلين في حركة إيقاعية فيها بعض الارتباك والانفعال.

## إيقاع علم المعاني في نموذج

### من شعر أبي تمام

امتلك حبيب بن أوس الطائي خيلاً واسع الآفاق، وفكراً عميق الأغوار، وثقافة غزيرة أغناها السفر والترحال، فكانت تلك أقانيم ثلاثة أعطت الطائي خصوصيته الفنية التي مثلت ثمرة تطور فني شهد امتزاج ثقافات العصر<sup>(١)</sup>.

إلا أن قسوة ظروف الحياة التي مرَّ بها الطائي، وعجزونه الثقافي والعلمي تفاعلا في أعماقه وتركها أثرهما واضحاً في توقعات روحه ووجدانه، فإذا الوحشة تكتنف ألفاظه، والفلسفة تمتاز بفكره فتلقي على شعره غلالة من الغموض، لاتلبث أن تتكشف عن معانٍ عميقة تورث السامع ألماً غريباً، يصدم حسه، وينبه ذهنه، ويشده نحو تفرعات المعنى دون أن يترك له فرصة للتأمل أو لاستعادة وعيه، فيظل واقعاً تحت تأثير إيقاع صناعته المحكمة، سواء كان الموضوع ذا طبيعة قوية كالفتح والمدح، أو كان ذا طبيعة رقيقة كالغزل والعتاب.

هذا ما أعطى شعره مذاقاً جديداً لم نألفه بهذا الاتساع من قبل، بل إننا نلمسه في أكثر المواقف الانفعالية، ففي إحدى وقفاته الطللية حيث يسود جو من الحزن والكآبة يقول<sup>(٢)</sup>:

ذَيْفَ بِكَي آيَاتِ رَبِّعٍ مُدْنَفٍ

(١) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ط (١١)، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، لقاهرة، ص ٩٢.

(٢) أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزلم، ط ٢، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، للمجلد الثاني، ص

لولا نسيمُ ترابها لم يُعرفِ  
 طابت لأقدامٍ وطُئنَ ترابها  
 فنفتحَ نشرَ لطيمةٍ مع قرقرِ  
 أرجُ أقامَ من الأحبةِ في العرى  
 وصَرى أريقَتُ بالدموعِ الدُرِّ  
 أخذَ البلى آياتها فرمى بها  
 بيدِ البوارحِ في وجوهِ الصفصفِ  
 وحدي وقفتُ ولم أقلْ من عسرةٍ  
 وقفت حشايَ بها لحادينا قفرِ  
 وحسدتُ ما غادرتُ فيها من بلى  
 وبلوتُها بوميضِ طرفٍ موسفرِ  
 وظللتُ ألحفُ في السؤالِ رسومها  
 والمنعُ من تحفِ السؤالِ الملحفرِ  
 فلنثرِها في القلبِ نوى شفة  
 ولّةً بظاعنها وبالمخلفِ

لم يعد لشاعر في هذه الأبيات يعاني وحدهُ من آلامِ الفراق والغربة، فالطلل -  
 كما نلاحظ- يقاسمه همومه وأحزانه فهو مثله مدنف مريض، أنهكته الأيام، بما جرت  
 عليه الرياح والأنواء، حتى إن معالمة لم تعد تبين وانمحت آثاره، فلم يستطع أن يعرفه  
 إلا من خلال رائحته الشذية، ومن هنا اكتنف الأبيات إيقاع ذو منحيين، الأول منهما

يجاري الحركة الوجدانية للشاعر الذي أنهكه الفراق وبراء الشوق والسقم والثاني يجاري الحركة الوجدانية للطلل الذي أنهكته الأيام بما تعاوره من عواصف وأنواء ورياح طوحت بمعاله وآثاره، وهذا ينطوي على ثنائية تقابلية بين الطلل والشاعر، إلا أن هذا التقابل لا يقوم على التعارض أو التناقض، بل على العكس يقوم على التشاكل والتماثل.

ومع أن الأبيات الأربعة الأولى تكاد تختص بإيقاع الطلل المدنف، إلا أن صوت الشاعر لم يختفِ تماماً، إذ يطالعنا منذ بداية الأبيات ليضيق بعد ذلك في جنبات الطلل، ليميز في الأبيات الأربعة الأخيرة مع صورة الشاعر المدنف.

في القسم الأول يعتمد الإيقاع نظاماً بلاغياً خاصاً، فمع أن الجمل الخيرية طغت على الأسلوب التعبيري إلا أنها انتظمت وفق إيقاع متناوب بين الجمل الاسمية والفعلية، ففي البيتين الأول والثالث جاء بخير لمبتداً محلوف بصيغة التنكير: (دنف، أرج) ليستأنف بعد فترة سكون- أتاحت لرنين التتوين أن يردد صدهاء- بجملة فعلية فعلها ماضٍ مسند إلى ضمير الغائب المفرد: (بكى آيات ربع مدنف- أقام من الأحبة في الثرى...) مشكلاً في كل منهما جملةً طويلة امتدت على مدى بقية لسطر، بينما تصدر البيتين الثاني والرابع جملة فعلية فعلها ماضٍ: (طابت- أأخذ) ليتنج عن كل منهما فعل ثان، كان الفعل الأول سبباً له، ففي البيت الثاني قال:

طابت لأقدام وطنٍ ترايبها      لنفحن نشر .....

وفي البيت الرابع قال:

أأخذ الهلى آياتها فرمى بها      .....

ومن الملاحظ أنه على الرغم من قصر الجملتين الاسميّتين (دنف - أرج) فإن كلاً منهما كانت مفتاحاً إيقاعياً لسلسلة من الجمل الفعلية الطويلة، دفعت بالإيقاع ليرتفع مع تنوين الرفع، ثم ليحري مع الأسلوب الحيري في مستوى أفقي على النحو التالي:

دُنفٌ : بكى آيات ربع مدلف.....

طابت لأقدام وطن .....  
أرجٌ : أقام من الأحبة في الثرى .....  
أخذ البلى آياتها .....

ولما كانت السمة البارزة للطلل الإبهام وعدم البيان فإن التنكير كان له دور كبير في إشاعة جو من الغموض مع ما يخلفه تنوين التنكير من ترجيع صوتي آتٍ من البعيد المجهول.

ففي الأبيات الثلاثة الأولى ورد التنكير ست مرات، وكانت في أغلبها محوراً لجملة فعلية تقوم بوصفه فتزيل بعض إبهامه مثل:

(دنفٌ بكى - لأقدام وطن - أرجٌ أقام - صرئ أريقت)، وقد عمل تنوين التنكير على تنويع الإيقاع والتخفيف من حدة طول العبارة الشعرية، وأما مجيء من الأسماء المعرفة فهي قليلة، من ذلك (آيات) في البيت الأول، أضافها إلى كلمة (ربع) لكن الغموض ظل يغلفها لأنها أضيفت إلى نكرة، أما كلمة (ترابها) في الشطر الثامن البيت الثاني، وكلمة (ترابها) في البيت الثاني فقد أضيفتا إلى ضمير يعود على (آيات ربع) التي ظلت في ذهن السامع شبه نكرة، فلم تساهم في التعرف على ذلك الطلل.



وقد زاد من الإيحاء بهذا الغموض حذف المبتدأ والموصوف في قوله (دنف) فلم يقل (هو رجل دنف) وذلك كي يستطيع استغلال الطاقة التعبيرية والإيقاعية للحذف والتذكير، إذ جعل صورة الشاعر الدنف تنصب أمام السامع فيتمثل فيه صفة (الدنف) دون غيرها من الصفات، فيعيش حالة الدنف والسقم التي يعاني منها الشاعر ويشاركه موقفه الوجداني وشعوره العارم بالغربة، لقد ساهم التذكير والحذف في تعميق هذا الشعور، فلا الربع فيه آثار يأنس بها، ولا صاحب بجانبه يواسي جراحه ويخفف آلامه، حتى الأحبة الذين عبق المكان ببقايا أريجهم لم يذكرهم، وحذف اسم أصحاب الأقدام، فقال: (طابت لأقدام وطن...)، وكما كانت العبارتان (دنف - أريج) ركيزتين أساسيتين في المعنى فهما كذلك ركيزتان إيقاعيتان، حددتا نقطتي ارتكاز الإيقاع في القسم الأول، وما ذلك إلا بفضل فاعلية الحذف والتذكير.

وقد بلغ الغموض مداه حين حذف الفاعل بعد أن نكر الخير المسند إلى مبتدأ محذوف في قوله (صرى أريقت) مع أنه هو نفسه صاحب تلك الدموع التي أغرقت المكان، لكنه أبقى نفسه بعيداً عن مجال الوقفة ليزيد من الإيقاع الموحش الهادئ الذي تساقى في جمل متتابعة دون اضطراب يمزق حزن الطلل وغموضه، فبقي غائماً لم نستطع تبين معالنه، وما ورد فيه من تقديم وتأخير كان عادياً ومالوفاً، ففي قوله (دنف بكى) قدم الفاعل على الفعل فلم يقل (بكى دنف آيات ربع...) لأن المهم ليس الإخبار ببكاء الشاعر، بل أراد تصوير حالة السقم التي آل إليها، والتي دفعته إلى البكاء، وكذلك الأمر في قوله (أرج أقام) فالأصل (أقام أرج في الثرى).

إن تقديم الفاعل وتنكيره أعطاه نوعاً من التفرد والاستقلال عن الجملة الأم، ليكون له السبق إلى ذهن المتلقي في رسم معالته، ويولد أحاسيس ومشاعر لا يمكن أن تتوفر حين يسرد الفاعل ضمن جملة طويلة لا يكاد المتلقي ينتبه لوجوده فيها، هذا إضافة إلى أنه سيحرم المعنى من آفاق الإيحاءات الدلالية التي ولدها استقلال الكلمتين: (دنف - أرج) والتي صاحبت تنوين الرفع.

أما تقديم شبه الجملة (من الأحية) على شبه الجملة (في الثرى)، فلهو دلالات إيقاعية تتعلق في جانب منها بضرورة الوزن الذي سيحتل حتماً فيما لو غيرنا الرتيب، وتعلق في جانب آخر بمستلزمات الإيقاع الداخلي، فقد أدى تأخير كلمة (الثرى) إلى جعل المقطع الأخير من الشطر الأول مفتوحاً مع مد الألف المقصورة، مما لاءم الإحساس بالانتشار والانطلاق الذي رافق صورة الأريج المنبعث من تراب الطلل، المنتشر في الآفاق، وبذلك سمح للصوت بالانطلاق متحارباً مع صورة الأريج المنتشر.

وهذا هو السبب نفسه في تأثير شبه الجملة (بيد البوارح) في البيت التالي حيث قال:

أخذ البلى آياتها فرمى بها

بيد البوارح في وجوه الصفصف

فلم يقل: (أخذ البلى آياتها بيد البوارح فرمى بها في وجوه....) إذ إن ضرورة الوزن تطلبت هذا التقديم كما أن الحرص على المقطع المفتوح في نهاية الشطر الأول استدعاه أيضاً، وبذلك كانت الفعالية البلاغية للتقديم والتأخير في هذا القسم ضعيفة،

إذ لم يسهم في رفع وثيرة الإيقاع، بل على العكس نجد أنه ساعد في تنظيم سير الإيقاع الهادئ الحزين، المتشعب بالغموض.

وفي القسم الثاني كان الشاعر محور اللحظة الشعرية، إذ نراه يلتفت إلى نفسه بعد أن انتهى من وضعنا داخل إطار الطلل، فيهتز الإيقاع مع ارتعاش روحه المفعمة بالشوق والحنين، وتكاد العبرات تخنقه، والغصة تلتف أحشائه، فتقف الكلمات في حلقه ويضطرب الإيقاع البلاغي مع تقديم وتأخير يفصل بين الفعل ومفعوله بجملة طويلة يكتنفها الحذف تبدأ في الشطر الأول من البيت الخامس متجاوزة وقفة ما بين الشطرين إلى الشطر الثاني.

فقد بدأ بتقديم الحال (وحددي) فأوحى بمدى إحساسه العميق بالغربة والمرارة والوحشة، ويقف به الكلام عند قوله (وقفت) حيث بلغ به الحزن حداً جعل أنفاسه تقف في حلقه فتحول بينه وبين استيقاف الصبح وكأنه يستعيز عن وقفة الأصحاب بوقفة الزمن، محاولاً الإمساك بالحياة، لذا نراه يلملم أطراف الكلام، ويجمعه في جملة طويلة امتدت حتى نهاية البيت مستغلاً في ذلك إمكانيات التقديم والتأخير، محدثاً تداخلاً تركيبياً أورث الإيقاع تشابكاً عكس قلق الشاعر وتوتره، إذ فصل بين الفعل ومفعوله بجملة طويلة كان حقها التأخير فلم يقل: (لم أقل لحادينا قف بسبب عبرة وقتت حشاي بها).

صحيح أن سلامة الوزن تطلبت مثل هذا التقديم، ولكن فاعلية التقديم تعدت ضرورة الإيقاع الخارجي، لأن الإيقاع الداخلي كان أكثر أهمية إذ استطاع أن يعكس قلق الشاعر واضطرابه، كما أتاح لتكوين (عبرق) أن يخفف بصداه ثقل المقطع

المغلق عند وقفة ما بين الشطرين، فيسمح لأنين الشاعر ليأخذ مداه، إننا لنكاد نسمع شهييق بكائه يردد مع تلك الوقفات السكونية عند المقاطع المغلقة، والتي تقطع النفس في مواقع متعددة من الشطر الأول، وتولد ثقلاً في السمع يوحى بثقل الهم الجاثم فوق صدر الشاعر كما توحى بثقل الكلام عليه، فالشطر يتألف من ثمانية مقاطع طويلة منها مقطع واحد مفتوح ومن خمسة مقاطع قصيرة.

في هذا السياق لم يرد حرف المد إلا مرة واحدة في كلمة (وحددي) حيث ساعدت حركة الكسر مع صوت الياء على الإيحاء بالألم والتوجع، ووصلت بهما إلى أعماق السامع، كما ساعدت الشاعر ليطلق شكواه ويتخفف مما أثقل صدره من أوجاع.

ولعل تكرار معنى الوقوف في ثلاثة مواضع من البيت عكس الرغبة الملحة في أعماق الشاعر للبقاء بين أحضان الربع، حتى إن تأخير عبارة (لحادينا قف) إلى آخر البيت جعل فعل الأمر نقطة ارتكاز عاطفي جسّد تحقيق تلك الرغبة معنوياً وصوتياً، فهو فعل يتألف من حرفين: حرف القاف وهو صوت انفجاري<sup>(١)</sup> مجهور عند القدماء<sup>(٢)</sup> عميق<sup>(٣)</sup>، وصفه ابن جني بأنه صوت صلب<sup>(٤)</sup>، لذا فهو قادر على تصوير الحركة النفسية، ومتابعة التوترات الانفعالية في آن معاً، بينما يميز صوت (الفاء) بأنه

(١) إبراهيم انيس: الأصوات اللغوية، ط٥، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩، ص ٨٧.

(٢) المرجع السابق: ص ٨٥، ١٥٧.

(٣) المرجع السابق: ص ٨٦.

(٤) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي الجتلي، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ب٢، ج ٢ ص ١٥٨.

فخرج شغوي متطرف<sup>(١)</sup> ويتسبب إلى جماعة الأصوات المبهوسة الضعيفة، وهو كما نرى بشكل القافية الخارجية التي فرضت نفسها منذ بدء الأبيات مع كلمات مثل (دنف، مدنف، يعرف، فنفحن) وكان تعارضها مع صوت القافية أقل وطأة حيث طالعنا ذلك الصوت في البيت الثاني حين تتابعت وتيرة الإيقاع في اتجاه مستو فنراه في كلمات مثل (لأقدام - قرقف)، وفي البيت الثاني في كلمات (أقام - أريقت).

حتى إذا وصلنا إلى القسم الثاني وازداد التوتر الإيقاعي تكاثف وجود صوت القاف موحياً بذلك التوتر وبمسداً إياه في حركة متموجة ونامية مع الكلمات (وقفت - أقل - وقفت - قف) حيث تجاوب صوت القافية (الفاء) مع صوت القافية الداخلية (القاف) تجاوباً منسجماً جميعاً وصل ذروته عند المركز الدلالي والصوتي (قف)، فحسد بذلك إيقاع الرغبة الضائعة التي يحلم بها الشاعر ويحسد آثار الربع عليها.

لكن الشاعر يرجع إلى واقعه ليستسلم إلى حتميات ظروفه، وينقاد لما يأتي به قدره مع شعوره بدنو الرحيل، فتحمد ثورة نفسه، وتفتر حركة الزاكيب، فينسب الإيقاع ضعيفاً رتيباً يحكي حالة الانكسار والخيبة التي آل إليهما حال الشاعر، ومع أن الأفعال تطفئ على الزاكيب والجمل إلا أن الحركة المتولدة عنها كانت كذلك ضعيفة، فالحسد فيه إجماع بالفعل الخفي والضمي، وكذلك ترجيع الطرف المتكسر المشقق فيه إجماع بالحركة الضعيفة، وإذا عدنا إلى مظاهر الترتيب السياقي لمسنا ما فيها من إيقاع إخباري خافت، وفق مسار مستو، جعل من تاء الفاعل المتحركة قافية

(١) إبراهيم ليس: الأصوات اللغوية، ص ٤٦.

داخلية متصلة بالشطر الأول المنتهي بتكوين الفتح، مما سهل الانتقال إلى الشطر الثاني حيث تمتد الجملة حتى نهاية البيت الذي يتصل بالبيت اللاحق بواو العطف:

وَحَسَدْتُ مَا غَادَرْتُ فِيهَا مِنْ بَلَى

وَبَلَوْتُهَا بِوَمِيضِ طَرْفٍ مُوسَفٍ

وَوَظِلْتُ لُحْفُ فِي السَّوَالِ رَسْوَهَا

وَالْمَنْعُ مِنْ تَحْفَرِ السَّوَالِ الْمَلْجَفِ

ويتابع في البيت اللاحق المسار الإيقاعي نفسه مع شيء من الظلال المتحاربة المتكررة الناجمة عن الفعل (ظلمت) الذي يحمل إجماعات الاستمرار المتكرر صوتياً بتكرار صوت اللام، ومعنوياً بما يحمله من معنى الاستمرار الزماني، محاولاً تحقيق ماعجز عن تحقيقه في الواقع من استمرارية وبقاء.

كما ساعدت معاني الإلحاح والإلحاف في السؤال في تأكيد معنى الاستمرارية والتكرار والامتداد ليس فقط من حيث الظلال الدلالية التي تلقيها، بل من حيث الإجماعات الناجمة عن الصفات الفيزيولوجية لصوت الحاء، والتي ساهمت في إخراج مكونات الصدر المثقل بهجوم الموقف الشعري، فصوت (الحاء) يمتاز بالاستمرارية والعمق الفيزيولوجي الناتج عن انطلاق الهواء من الرئتين بصعوبة نتيجةً لتضييق في الحلق يرافق خروج الهواء على الرغم من عدم اصطدامه بعد ذلك بمواجز الغم<sup>(١)</sup>. ولعل اقترانه بصوت الفاء الرخو الذي يعد محوراً مركزياً في القصيدة يخفف من ثقله، وعكس جو الخيبة والشعور بالضعف.

(١) أحمد مختار عمر: دراسة لصوت اللغوي، ط٣، عالم الكتب، ١٩٨٥، ص ٢٧٦.

وتتبدى إرادة التواصل والامتداد لدى الشاعر في تأخيره للمفعول به (رسومها) إلى نهاية الشطر الأول مما سمح للصوت ليأخذ مداه مع ألف المد الذي تنتهي به الكلمة، لكنه يقف فجأة مع المصدر (والمنع) مجسداً اصطدام رؤى الشاعر وأحلامه بالواقع المر، إن تقديم هذه الكلمة لتصدر الشطر الثاني كان ضرورة إيقاعية ساهمت من خلال تركيبها الصبري في تعميق إيحاءات الموقف الوجداني، فالمصدر (منع) ينطوي على إطلاق الحدث من الزمان والمكان، لكن اتصاله بأل التعريف حدّ من إطلاقه مجسداً بذلك جوهر شكوى الشاعر... وهنا يتأهب شعور عارم بالخيبة والضعف، وتوارى جملة خافضة خالية من مظاهر النشاط الدلالي.

هذا الانسجام والتلاؤم بين آفاق المعنى والشكل التعبيري، ترك صدى فنياً وجمالياً متمعاً لدى المتلقي، إذ حقق التوافق والانتظام لمظاهر الانفعال الإنساني من خلال تنظيم الحركة اللغوية للشعر.

ولعل السلوك التعبيري للشاعر في انتقاله من استخدام سلسلة من الأفعال في أثناء شكواه إلى استخدام الجملة الاسمية في الشطر الأخير ولد نوعاً من الإيقاع صاحب سلسلة الأفعال الماضية المتصلة بتاء الفاعل المتحركة (وقفتُ - حسدتُ - غادرتُ - بلوتُ - ظللتُ) وهي أفعال صورت جهد الشاعر ومعاناته، ثم تلتها في النهاية الجملة الاسمية (المنع من تحف السؤال الملحفر) فمثلت الحقيقة الكبرى الثابتة والتي تصغر أمامها تلك المعاناة، ويتضاءل إزاءها ذلك الجهد ليصل بنا إلى البيت الأخير ليخرج بنتيجة مآل إليه حاله إذ تنتقل صورة الربع لتنطبع في قلبه، فإذا هو حصير قد أنهكه الشوق والوله بالأحبة الظاعنين، وبالرسوم الباقية، عندئذ يتوحد

الشاعر بمظاهر البلى في الربع وتتوحد المحبوبة ببقايا الآثار والرسوم ويصبح فعلهما واحداً في وجدانه وبهذا يحقق ما لم يستطع تحقيقه في الواقع.

وهنا يبلغ الإيقاع البلاغي ذروة انتظامه فيجري سلساً لاتعترضه عوائق ولا ينتابه تعقيد، بل تتحارب أصداؤه في جملة طويلة امتدت على مدى البيت الأخير، إلا مانراه من تقديم شبه الجملة على المبتدأ النكرة، وهو تقديم واجب لا يحمل أية إرهاصات جديدة.

وعموماً ساد الوقفة إيقاع خافت أوحى بضعف الشاعر المدنف والمنهك، فإذا ماررتفت وتيرته في البيت الخامس عاد إلى سابق حركته ليصل بنا إلى مستقر الحركة مع النتيجة التي آل إليها حاله.



## إيقاع علم المعاني في العصر العباسي الأول

نستطيع بعد هذه المتابعة لآفاق الإيقاع البلاغي أن نجزم بأن الأدب -والشعر خاصة - إنما يقوم على أساس علاقات إيقاعية تربط الدال بالمدلول، وتنظم حركة كل منهما، وذلك بإخضاع العناصر اللغوية -سواء من الناحية الشكلية أو الدلالية- لنظام إيقاعي خاص، ينسق حركتها ويوجد بينها نوعاً من التناصب والتلازم، والانسجام، ولو افترق النص الأدبي إلى هذا الإيقاع لفقد هويته الفنية، وتحول إلى نص لغوي عادي، لا يحمل أية مؤثرات جمالية.

إن العناصر المكونة للنص الأدبي ذات حركة تتحلى في الحركة الصوتية الناجمة عن تفاعل الأصوات والحروف داخل التركيب كما تتحلى من جهة ثانية في حركة الكلمات داخل التركيب، وتتحلى كذلك في حركة الراكيب ذاتها من حيث تساوقها أو تقاطعها، أو تداخلها، وتتحلى أخيراً في حركة المعنى والدلالة، إذ تتفاعل الكلمات والراكيب لتنتج المعنى الشعري، الذي لا يتعدى وجهة واحدة -كما في اللغة العادية- بل يتميز بطاقة إيجابية توسع أفقه وتخرج به إلى كافة الاتجاهات، على نحو يجعله معنى متجداً دائماً ففي كل مرة نعود إليه نجد فيه مالا نلحده في المرة السابقة، لأن حركته نامية بما يختزنه من حيوية مستمدة من النظام المتناسك الذي يعث فيه إيقاع الحياة، وكلما ازدادت قوة الحياة في النص الأدبي، زادت قوة الإيقاع، بل إن قيمة العمل الأدبي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقدرة الأديب على تشكيل البنية الإيقاعية المتكاملة، وعلى ضبط حركتها.

ولعل من أهم مظاهر النظام الإيقاعي تلك الحركة الناجمة عن النسق التركيبي للحملة، ذلك النسق الذي يقوم على نظام خاص يضبط حركة العناصر ويوحدها، أو يوجد بينها تدرجات موحية أو توازنات أو تقابلات<sup>(١)</sup> إنه ينظم الكلام وكل تنظيم فيه بالتأكيد روح جمالية فنية، لأنه يحمل فكرة تتجسد من خلال الحركة الإيقاعية، يولد في المتلقي إحساساً بالتعادل والتوازن بين الحركة النفسية المعنوية، والحركة الشكلية اللغوية.

إن أول مظاهر هذا التنظيم يبدو في العلاقات التركيبية، لأن اللغة الأدبية ليست مجموعة كلمات، بل هي تراكيب مكونة من كلمات ترتبط بعلاقات تشكل أنساقاً خاصة متميزة.

ويقوم التركيب في اللغة العربية أساساً على علاقة الإسناد، وهي علاقة جوهرية تعتمد إما على التماثل أو التضاد أو المقاربة، أو المفارقة، أو التوازي أو الاستدعاء بين المسند والمسند إليه، وكلها علاقات يمكن أن نسميها بأنها علاقات إيقاعية، لأنها في النهاية تحقق التلاؤم والانسجام والتفاعل المثمر والمؤثر في آن معاً، وفي سبيل ذلك قد يحتاج الأديب أحياناً إلى الانحراف عن العلاقة الأصلية، معتمداً في ذلك على مقدرته في استغلال الطاقات الكامنة في اللغة، من حذف وذكر، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وفصل ووصل، وغير وإنشاء... ولا يقتصر التنظيم الإيقاعي على إيقاع العناصر داخلة إطار الحملة، بل يتعداه إلى حركة الجمل داخل السياق.

(١) رينيه ويليك، لوستن ولرين: نظرية الأدب، ص ١٧٢.

ومن خلال تذوقنا فاعلية هذه الظواهر في البناء الإيقاعي للشعر وجدنا أن آثارها تعدت الجانب الصوتي والركهي إلى الجانب الدلالي المعنوي، كما كان لها آثار فنية جمالية واسعة.

## ١- إيقاع الخبر والإنشاء:

مايلفت الانتباه في الشعر القديم غلبة الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي، وذلك لغلبة الموضوعات التي تضع الشاعر في موقف المحير عن حاله أو عن حال غيره، إلا أن الانتقال من الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري أو العكس، كان ذا أثر فعال في تغذية الإيقاع البلاغي، وذلك لأنه يخلق حركة متموجة ممتدة تضي على النص حيوية ونشاطاً ملحوظين، من ذلك ما نراه من انكسار الإيقاع الممتد في قول بشار<sup>(١)</sup>:

ريق سعدي - يابن الدجيل - الشفاء

فاسقنيه لكل داء دواء

فقد كسر الإيقاع الممتد مع العبارة الخبرية (ريق سعدي الشفاء) بالنداء الذي أعطاه دفعاً، ورفع وتيرته، ليرجع إلى مساره الأصلي مع الخبر المؤخر ليعود مرة أخرى بعد وقفة مابين الشطرين إلى الارتفاع مع الأسلوب الإنشائي المثقل بصيغة فعل الأمر والمتصل بياء المتكلم وضمير الغائب، ليستأنف بجملة منفصلة، تلقي إلينا بحكمة معروفة إلا أنها في هذا السياق اتشحت بتشبيه تمثيلي قرنهما بريق سعدي الذي فيه دواء شافٍ لشاعرنا، مما أعطى هذه الحكمة طرافتها وروقتها الفني.

(١) بشار بن برد: للنبون، ج ١ ص ١١٣.

هذا النشاط الإيقاعي نجم عما يمتاز به كلٌّ من الخير والإنشاء من صفات مختلفة، صحيح أن كليهما يقوم على علاقة الإسناد، التي تعدُّ أساس الجملة العربية، إلا أن الأسلوب الإنشائي يتميز بروح حوارية ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، ويكون مرتكز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معين من الأساليب الإنشائية: (نداء - استفهام - نهي - قسم - حض...)، أو يكون مرتكزها صيغة قياسية معينة: (أمر - مدح - ذم - تعجب...) وكلها أساليب تعكس أزمة الشاعر، وحرارة العقل وتطلب تفاعلاً أكبر من المتلقي يرافقه عادةً نشاط انفعالي يحتاج نفساً قصيراً أو ثغماً حوارياً متحارباً بعبارات مختزلة، مما يعكس الحركة والنشاط على النص، ويضفي على الإيقاع صفة التنوع بين الارتفاع والمهبوط، من ذلك قول مسلم<sup>(١)</sup>:

أديرا عليّ الراخ لا تشربا قبلي

ولا تطلبا من عند قاتلي ذحلي

فأسلوب الأمر هنا كان له دور فعال في بعث الحيوية والنشاط في الحركة الإيقاعية للبيت وذلك تبعاً للتوتر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي ودفعه للمشاركة في الحالة التي يعيشها الشاعر، وقد صاحبه إيقاع سريع، ولده توالي ثلاثة أفعال طلبية مسندة إلى ألف الاثنين، سبق الأخيران المتعاطفان بـ (لا) الناهية مما رفع وتيرة الإيقاع وزاده حيوية ونشاطاً، وجذب المتلقي إلى دائرة عالم اللحظة الشعرية.

(١) مسلم بن الوليد: الديوان، ج ٢ ص ٣٣.

أما الأسلوب الخيري فيقوم على أساس إيجاد علاقة بين كلمتين أو أكثر تعطي علاقة الإسناد الأساسية فاعليتها التي يتولد عنها المعنى الجزئي، أما علاقة الإسناد نفسها فإنها تقوم عادةً في الأسلوب الخيري على أساس التماثل أو التضاد أو التلازم أو التلازم أو الاستدعاء المجازي مما يفسح المجال أمامها للامتداد في مستوى إيقاعي واحد، كقول أبي نواس<sup>(١)</sup> :

عَرَمَ الزَّمانُ على الدِّينِ عَهْدَهُم

بلْ قاطنين، وللزمانِ عُرْامُ

فالزمان ترك في نفس الشاعر إيحاءً بالقوة والجبروت دفعا بمحيطته إلى استدعاء الفعل (عرم) الذي استطاع أن يساهم في رسم الحركة النفسية، ويساهم أيضاً في تمثل الموقف الوجداني من الزمن.

عوماً يمكننا أن نلاحظ للحمل الخيرية مسارين اثنين: إما أن تأتي متسلسلة، تبدأ بحملة الإسناد ليليها متممات الجملة بحسب المقام، فتعطي عندئذ حركة هادئة متسلسلة مستوية، وإما أن يصيبيها تغيير بسيط أو كبير، وبحسب هذا التغيير تزداد حركة العناصر المولفة للعبارة الشعرية وينجم عنها إيقاع حركي متفاعل إما صعوداً أو هبوطاً، وقد تتشابه الحركات الجزئية فتعطي حركةً معقدة متصارعة، كأن تؤخر جملة الإسناد حتى آخر العبارة، وتقدم عليها متممات الجملة، أو ي حذف أحد أركانها أو تقسم أجزاؤها... وفي أثناء هذه الحركة الفنية يستحوذ الإيقاع على ذهن المتلقي، وعلى قلبه وانتباهه فيثير تفاعله ويوقظ إحساسه.

(١) أبو نواس : الديوان، ص ٤٠٧.

ويزداد الأسلوب الخيري ترابطاً وغنى حين يكتنفه أسلوب الشرط الذي يمتاز  
بمركبتين مترابطتين ومتقابلتين في آن معاً، الأولى منهما تتصاعد مع فعل الشرط،  
والثانية تهبط مع جوابه حيث يصل الإيقاع إلى مستقره، من ذلك قول أبي نواس<sup>(١)</sup> :

**صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها**

**لو مسها حجرٌ مستهٌ سراءُ**

فقد بدأ الإيقاع المرتفع مع معاني التعظيم المتولدة عن أسلوب التذكير في قوله  
(صفراء) ليهبط مع الجملة الخيرية (لا تنزل الأحزان ساحتها) ليعود ثانية إلى الارتفاع  
مع جملة فعل الشرط (لو مسها حجرٌ) حيث ساعد تنوين التذكير في (حجرٌ) على  
ترديد صدى الإيقاع المرتفع، ليعود إلى الهبوط مع جملة الجواب حتى مستقر الحركة،  
ولعل أبرز الآثار الإيقاعية لأسلوب الشرط إنما يظهر من خلال ذلك الترجيع الناجم  
عن العلاقة السببية التي تربط فعل الشرط بجوابه محدثة نوعاً من التناغم الدلالي يتطور  
إلى تناغم شكلي صوتي حين يرجع الفعلان إلى جذر لغوي واحد، كما في قول أبي  
نواس السابق (لو مسه حجر مسته سراء).

(١) أبو نواس: الديوان، ص ٦.

## ٢- إيقاع الحذف :

تعددت الجوانب الإيقاعية لظاهرة الحذف، وكان لها أثر كبير في الحد من طول العبارة بما يتناسب والدقة الشعورية من ناحية، وبما يتناسب والإيقاع الشعري من ناحية أخرى ومن أكثر صورها المؤثرة في المسار الإيقاعي حذف أحد ركني الإسناد، وبقاء المسند أو المسند إليه، مما يخلق تناغماً سياقياً مع النسق التركيبي الذي يتضمنه، من ذلك قول أبي تمام الطائي<sup>(١)</sup> :

دنف بكى آيات ربيع مدنف

لولا نسيم ترابها لم يعرف

في هذا السياق تآزر الحذف والتكثير لجعل كلمة (دنف) جملة اسمية حذف مبتدؤها، مما أوجد عبارة قصيرة كانت مفتاحاً إيقاعياً لسلسلة من الجمل الطويلة تلتها، وقد ساعد تنوين التكثير على منح هذه العبارة -على قصرها- مدى صوتياً بفضل ما فيه من ترجيع وصدى مؤثر.

وكثيراً ما كانت صور الحذف تدل على التوتر النفسي لما تحدثه من توتر إيقاعي، ولا سيما إذا رافقه جو من الغموض والإبهام، إذ يدل عندئذ على اضطراب نفسي وانفعالي وجداني، يصاحبه تلثم وقلق في تكوين العبارة الشعرية، من ذلك قول مسلم ابن الوليد<sup>(٢)</sup> :

لما حزني أني أموت صباة

ولكن على من لا يحل له قتلي

(١) أبو تمام: للديوان، المجلد الثاني، ص ٣٩٤.

(٢) مسلم بن الوليد: للديوان، ج ٢ ص ٣٤.

ففي قوله (ولكن على من...) أغفل ذكر المبتدأ إذ إن الأصل: (ولكن حزني على من...) كما أسقط المضاف وجعل المضاف إليه يحل محله في قوله: (على من لا...) والأصل (على فراق من لا يحل...) ولعل شدة ملاقاه من المحبوبة جعله يبعد ذكرها عن لسانه مشيراً إليها بالاسم الموصول دون ذكر سابق لعائد الاسم الموصول... هذا المسار الأسلوبى في ظاهرة الحذف ترك بصماته واضحة على مسار الإيقاع البلاغى، إذ سرّع الإيقاع بعد أن أضفى عليه مسحة من الغموض والحزن العميقين، فبيدا وكأنه لهاث نفس متقطع.

### ٣- إيقاع الفصل والوصل:

كان لوصل الكلمات والركائب أثر كبير في تواصل الإيقاع واستمراره، إلا أنه كان يتخذ مع كل أداة من أدوات الوصل شكلاً خاصاً يختلف عن غيره، فحين يكون مثلاً بالفاء التي تفيد التعقيب والترتيب بلا مهلة، يستطيع أن يوفر للنسق نوعاً من الاتساق، وذلك يجعل بعضه في إثر بعض<sup>(١)</sup> مما يولد إيقاعاً متسلسلاً متتابعاً سريعاً من ذلك قول بشار بن برد<sup>(٢)</sup>:

تأبدت برقّة الروحاء فاللبُّ  
فاخذت بحوضي، أهلها ذهبوا  
فاصبحت روضة المكاء خالصة  
فماخر الفرع فالغراف فالكتب

(١) سيوريه: للكاتب، ج ٤ ص ٢١٧.

(٢) بشار بن برد: اللؤلؤ، ج ١ ص ٢٢٩.



## فأجرع الضرع، لأترعى مسارحة

### كل المنازل مبعوث بها الكاب

كان حرياً بهذا التعاقب في توالي الأماكن المتعددة أن يشكل جملة طويلة لاهثة، لو أوردتها الشاعر في أسلوب نثري عادي، لأن منازل الأحبة امتدت من برقة الروحاء، فاللبب، فالمحدثات بموضي، فروضة المكاء، فماعر الفرع، فالغراف، فالكتب، فأجرع الضرع، إلا أن الشاعر حاول أن يخفف من هذا التلاحق اللاهث بعبارات لم تخرج عن محور الموقف الشعري، لكنها أبطأت ها التواصل السريع بما أحدثته من تمهل في الانتقال من معطوف إلى آخر.

أما الوصل بالواو فقد ساهم في خلق حركة مترامنة منسجمة داخل إطار اللحظة الشعرية، من ذلك قول أبي تمام<sup>(١)</sup> :

وحدي وقفتُ ولم أقل من عيرة

وقفتُ حشائي بها لحادينا قفو

وحسدتُ ما غادرتُ فيها من بلى

وبلوئتها يوم مضى طرفي موسفو

وظللتُ ألحفُ في السؤالِ رسومها

والنغُ من تحفِ السؤالِ الملحفو

الشاعر هنا يحاول رسم صورة دقيقة لما يتنابه من انفعالات في تلك اللحظة الوجدانية، فهو يقف وحده تخنقه العبرات ويخالجه شعورٌ بالغيرة من تلك الآثار

(١) أبو تمام : ديوان، المجلد الثاني، ص ٣٦٤.

الدارسة، وفي الوقت نفسه يرجع طرفه الحزين المكسور بين أنحائها، ويلج في مساعلتها وهي تمتنع عليه بالجواب.

كل هذه الأفعال المتزامنة حققت بينها التلاؤم والانسجام داخل إطار اللحظة الشعرية من خلال ترابطها بالواو في حركة متطورة بدءاً من الوقوف الصامت إلى الحركة النفسية المتمثلة في الحسد والغيرة، المتزامنة مع حركة حسية تتجلى في ترجيع الطرف الحزين ليصل الموقف أخيراً إلى عملية المساعلة والمنع وهنا تبلغ الحركة الإيقاعية البلاغية غايتها دخل إطار الوصل بالواو.

أما ظاهرة الفصل فقد اتخذت أشكالاً عدة في توليد الإيقاع، منها الوقوف في نهاية الشطر حيث يفرض النظام العروضي هذا التوقف - ولو كان على حساب الجملة النحوية - ومع أن تجاوزه كان من عيوب الاستعمال الشعري عند القدماء، إلا أن ذلك لم يكن - كما رأينا - ينعكس سلباً على المسار الإيقاعي، بل كان يلبي حاجته إلى الاستمرار والامتداد بما يتناسب مع الموقف الوجداني، من ذلك قول مسلم بن الوليد<sup>(١)</sup>:

بلى، ربما وكلتُ عيني بنظرة

إليها، تزيد القلب خيلاً على خيل

مع أن البيت مدور إذ تمتد جملة الشطر الأول حتى الشطر الثاني فإن وقفة ما بين الشطرين سمحت للمنشد أن يصدح برنين التنوين فيرجع صدى أنين الشاعر ومعاناته، التي تحمل لواجع الشوق لرؤية المحبوبة، أي أن نظرته كانت محور اللحظة الشعرية، لذا

(١) مسلم بن الوليد: الديوان، ج ٢ ص ٣٤.

كان تزامن الوقوف عندها مع وقفة الوزن العروضي ضرورة بلاغية إيقاعية مع أن الجملة لم تنتهِ نحوياً.

أما الشكل الثاني لظاهرة الفصل فكان القطع على نية الاستئناف، وفيه تأتي الوقفة عند نهاية الجملة التامة نحوياً ومعنوياً، ومع أنها تكون وقفة سريعة حين تأتي في حشو الشطر إلا أنها كافية لتشكيل منعطفاً إيقاعياً يكسر امتداد النفس الشعري، ويعطي المنشد فرصة لاسترداد قوته واستجماع أفكاره، وقد يساعد أحياناً على تغيير نوع الحركة الإيقاعية مما يرفد المسار الإيقاعي ويغيّره، من ذلك قول بشار بن برد<sup>(١)</sup> :

نَامَ عَنِّي صَحْبِي، وَلَا أَعْرِفُ النَّوْ

مَ، بِعَيْنِي قَذَى، وَبِالْقَلْبِ دَاءٌ

فقد ساعد القطع والاستئناف في قوله (بعيني قذى) بعد التلوين الذي أصاب البيت على الإحساس بارتفاع وتيرة الإيقاع وتغيير حركته التي كانت في الشطر الأول متباطئة، وكأن سنةً من النوم غلبت الشاعر وهو يتحسس آثار الإرهاق والسهد الذي أصابه من فراق الأحبة، ثم فحاةً يتنفّض على أوجاع عينه، وأسقام قلبه فيتسارع الإيقاع في جملتين متناظرتين يتكرر فيهما النسق التركيبي مولداً إيقاعاً سريعاً لاهثاً.

ومن أشكال الفصل أيضاً الاعتراض بين المتلازمين، وفيه ينكسر الإيقاع، وينقطع امتداده ويصبيه بعض التلكو والتباطؤ، من ذلك قول بشار<sup>(٢)</sup>:

رَبِّقْ سَعْدَى - يَا بَنَ الدَّجِيلِ - الشَّفَاءُ

فَاسْقِنِيهِ، لِكُلِّ دَاءٍ دَوَاءٌ

(١) بشار بن برد: الديوان، ج ١ ص ١١٣.

(٢) المصدر السابق: ج ١ ص ١١٣.

فحملة النداء كسرت مسار الإيقاع الخيري وأعطته دفعاً رفع وتيرة على النحو

التالي:



هذه الحركة نوعت الإيقاع، وعملت على إيقاظ مشاعر المتلقي وشدت انتباهه.

#### ٤- إيقاع التقديم والتأخير:

لهذه الظاهرة فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات وترتيبها وفق ماتقتضيه حركة السياق الشعري من الناحية الصوتية والشكلية، أو من الناحية الإيحائية والدلالية، وغالباً ما نراها في مواقف القلق النفسي والتوتر الانفعالي حيث يصاحبه توتر إيقاعي مقابل، من ذلك قول ابن تمام:

وحدي وقفت ولم أقل من عيرة

وقفت حشاي بها لحاديها قفو

يعاني الشاعر هنا من مرارة الفراق والغربة، فتأجج مشاعره وتكاد العبرات تخرج صوته، فتقف الكلمات في صدره وتتداخل الزاكيب حاملة إلينا مواجع الشاعر وآلامه، ومع أن تقديم الحال على ركني الإسناد في الشطر الأول كان مألوفاً، إلا أنه أوحى بعمق إحساس الشاعر بالوحشة والغربة، لكنه لم يستطع تصوير أزمته كما صورها التداخل التركيبي الناتج عن تأخير المفعول به عن فعله حتى آخر البيت ليكون في مركز الإيقاع العروضي والصوتي، وليعكس حقيقة الرغبة التي يصبو إليها الشاعر.

وعلى الرغم من هذا التداخل، فإن التراكيب حرت سهلة لم نشعر معها بالتعقيد المحل، وذلك بسبب مرونة اللغة العربية، وحسن استغلال الشاعر لهذه الخاصية، فالشاعر هنا استطاع أن يتحايل على التراكيب وأن ينسق أصواته وجملته وفق إيقاعه الخاص، الذي يفرض متطلبات الموقف الوجداني من الناحية الصوتية والشكلية، ومن الناحية الإيحائية والدلالية، حتى جعل كلمة (عبرة) تحتل مصراع البيت فتكون في مركز المسار الإيقاعي الذي يسمح لتكوينها أن يتردد صدها في وقفة ما بين الشطرين منبهاً على أهميتها الإيحائية والدلالية، فهذه العبرة هي التعبير الشكلي عما يعتلج في صدره من مواقع وانفعالات، فاضت فانتشرت مع حبات الدمع المنهمر من عينيه بعد أن حاول حبسها بغصّة كادت توقف الكلمات في حلقه.

وقد يتج عن تداخل مكونات الجملة -نتيجة التقديم والتأخير- تغيير في الوظائف النحوية يصاحبه عادةً تغيير في العلاقات الإعرابية والحركات، مما يساعد الشاعر في اختيار النسق الملائم لمتطلبات الإيقاع الشكلي والدلالي والمطلوب، وذلك بتنسيق المتماثلات والمتضادات، من ذلك قول بشار<sup>(١)</sup> :

فاجرغ الضوع لا ترعى مسارحهُ

كلُّ المنازل مبعوثٌ بها الكابُ

فقد تعتمد الشاعر تقديم (كل) على موكلها (النازل) ليتخلص من توالي حركة الضم وتكرارها فيما لو قال: (النازل كلُّها) وهي عبارة استغرقت ثمانية مقاطع وانتهت بألف مدّ مما تطلب زمناً أطول من الزمن الذي استغرقت به عبارة الشاعر (كل

(١) بشار بن برد: الديوان، ج ١ ص ٢٢٩.

المنازل) والتي انتهت بحركة الكسر فقلصت زمن النطق، كما قلصت عدد مقاطع العبارة إلى ستة مقاطع، مما وفر جهداً ووقتاً أعطى الإيقاع حيويته ونشاطه.

ومن الآثار الإيقاعية لهذه الظاهرة العمل على توفير التنوع المتجانس للإيقاع الصوتي، وذلك بتجنب التوالي الممل للصوت نفسه داخل السياق الشعري، من ذلك قول مسلم<sup>(١)</sup> :

أحبُّ التي صدتْ وقالتْ لربِّها :

دعِها ! الثريا منه أقربُ من وصلِ

تعتمد الشاعر هنا تقديم شبه الجملة (منه) على الخبر (أقرب) حتى يتجنب تحاور شبهي الجملة (منه، ومن وصلِ) الذي كان سيشكل ثقلًا على اللسان نتيجة تحاور المتماثلين فيما لو قال: (الثريا أقرب منه من وصلِ)، كما أفاد التقديم هنا في تجسيد الإيقاع الدلالي من خلال إيجاد طرفين متقابلين، الأول منهما يبدو فيه الشاعر متمثلاً في الضمير المتصل بحرف الجر في (منه) وقد اقترنت صورته بالثريا، وفي الطرف الآخر تقف محبوبته القاسية وقد أصبح وصلها محالاً، ويمكن تمثيل هذا التقابل على النحو التالي:

الثريا منه                  أقرب                  من وصلِ

فالتقديم - كما نرى - ساعد في تقسيم العبارة على نحو يتناسب وإيقاع المعنى. وقد ساعدت هذه الظاهرة في إيجاد التوافق بين التراكيب اللغوية، ومستلزمات الوزن والقافية، إذ كثيراً ما كانا يفرضان على الشاعر نوعاً من الاختيار التركيبي، أو يفرضان

(١) مسلم بن الوليد : الديوان، ج ٢، ص ٣٤.

تغيراً في مكونات الجملة بما يتلاءم والقواعد المقررة في الوزن والقافية، من ذلك قول  
بشار بن برد<sup>(١)</sup> :

أئن منها إلى الأدنى إذا ذكرت

كما ينن إلى عواده الوصب

كان اختيار الشاعر للركيب اللغوية في الشطر الثاني مرتبطاً بالإيقاع الوزني  
والقافية في الدرجة الأولى، حيث أعز ذكر الفاعل إلى آخر البيت لأنه يحمل الروي  
الملاكم، وفيه بمقتضى القافية.

وتبدو الفاعلية الإيقاعية للتقديم والتأخير في التغيير الذي يطراً على الأداء  
الشعري في أسلوب الشرط حين تتقدم جملة الجواب على جملة فعل الشرط، فكما  
رأينا كان الإيقاع يرتفع مع جملة فعل الشرط ويهبط مع جملة الجواب، فإذا تقدم  
الجواب على جملة فعل الشرط فقدّ الركيب هذه الحركة وتحول إلى إيقاع مستو يصيبه  
بعض التلكو عند فعل الشرط المتأخر كما في قول بشار<sup>(٢)</sup> :

أئن منها إلى الأدنى إذا ذكرت

كما ينن إلى عواده الوصب

فالأصل في التركيب الشرطي أن يقول (إذا ذكرت أئن منها إلى الأدنى) وهنا  
يرتفع الصوت مع جملة فعل الشرط ويهبط مع الجواب، ولكن حين قدم الشاعر

(١) بشار بن برد: الديوان، ج ١ ص ٢٣٠.

(٢) بشار بن برد: الديوان، ج ١ ص ٢٣٠.

الجواب بدا الأسلوب وكأنه جملة خبرية عادية يتلکأ إيقاعها عند جملة فعل الشرط (إذا ذكرت) فلا نكاد حس بوقعها وكأنها جملة عارضة خطرت في سياق الكلام.

هذا التوجه الإيقاعي تابع من صميم الموقف الوجداني للشاعر إنه يشكو من آلام الفراق بصوت حزين ضعيف لا يكاد يبين، ومن هنا فإن الحركة اللغوية النشطة الناجمة عن أسلوب الشرط لاتلاكمه، ولعل خير سبيل للوفاء بالمعنى، وإيقاع بحاريه تنكّب ذلك التقديم والتأخير، وخير ما يؤيد مذهبنا إليه تكرار هذا الاستعمال في البيت التالي حيث قال الشاعر:

بجارية البيت هم النفس محتضراً

إذا خلوتُ وماء العين ينسكبُ

وإذا كان تأخير جملة فعل الشرط قد بطأ الإيقاع فإن تأخير متممات الجملة وإبعادها عن أركان الإسناد عمل على تسريع الإيقاع وتنشيطه، كما في قول بشار<sup>(١)</sup>:

أقولُ إذ ودعوا نجداً وساكنة

وحالفوا غربة بالدارِ فاغربوا

لاغرو إلا حاتم في مساكنهم

تدعو هديلاً فيستغري به الطرب

سقياً لمن ضمَّ بطنُ الحيف إنهم

بانوا بأسماء تلك الهُم والأرب

(١) بشار بن برد: النبل، ج ١ ص ٢٣٠.



إن تأخير مقول القول (سقياً لمن ضم...) متجاوزاً يمتين كاملين أورث الإيقاع تسارعاً جعل المنشد يلاحق صورة الأحبة التي فصلت بين الفعل ومفعوله كي يصل إلى نهاية الجملة الأصلية (أقول... سقياً).

والواقع أن هذا المنحى الإيقاعي عكس الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر، إنه موزع العاطفة بين الحزن العميق والشوق الجارف إلى أحبته، وهو مادفعه إلى الدعاء لهم تارةً، وإلى استحضار ذكراهم وصور حياتهم تارةً أخرى، ومن هنا كان هذا التداخل بين الحالين الذي انعكس على التداخل التركيبي الذي رأيناه.

#### ٥- إيقاع التعريف والتكبير:

تقوم ظاهرة التكبير بدور فعال في رسم أبعاد الإيقاع الشعري من جانبين: الأول منهما جانبٌ إيمائي معنوي يتمثل فيما يحمله التكبير من إيماءات غنية بمعاني الإطلاق وعدم التحديد، مما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلف لدى المتلقي إحساساً عميقاً بالكلية، ويضفي نوعاً من الغموض والتهويل، ويخلق جواً ملحمياً يعمقه الجانب الآخر للنكرة، وهو جانب مادي صوتي يتجلى في تنوين التكبير الذي يترك ترجيعاً صوتياً عالياً يصاحبه رنين ممتد يرفع وتيرة الإيقاع ولا سيما حين يتمركز في نهاية الشطر الأول من البيت ليزدد صدهاء في وقفة ما بين الشطرين، مما يساعد المتلقي في تمثيل اللحظة الوجدانية والتفاعل معها. —

وعلى عكس التكبير يقوم التعريف بتحديد أفق العالم الشعري، وذلك لأنه يشد خيال المتلقي إلى أرض الواقع، فيحدد الأشياء والمركبات ويحصيها في إطار اللوحة الشعرية، هذا من الناحية الدلالية، أما من الناحية المادية والصوتية فإنه يحرم الكلمة

الفردة من تنوينها، وقيدها إما بـ (أل) التعريف أو يربطها بكلمة أخرى مما يحدد حركتها وقيدها، ولكن إذا تناوب تواجد في النص مع تواجد التنكير ولد إيقاعاً يتميز بالحوية والنشاط، إذ ينشأ عندئذٍ نوع من التجاذب والتنافر أو نوع من الصراع بين تحديد التعريف، وإطلاق التنكير يعني الحركة الإيقاعية وينميتها.

ففي قصيدة أبي تمام التي وقفنا عندها نجد التنكير والتعريف يتجاذبان تراكيبها فيتولد عن ذلك حركة غنية تعكس معاناة الشاعر وتوتره، ويمكننا أن نتمثل لذلك بالبيت الأول من القصيدة حيث يقول<sup>(١)</sup> :

دنفٌ، بكى آياتٍ ربع مدنفٍ

لولا نسيمُ ترابها لم يُعرفِ

يتحرك إيقاع اللحظة الشعرية هنا نحو الانطلاق إلى أفق يعلو فوق معاناة الواقع ويمثل هذا الاتجاه في الكلمة الأولى التي تبدأ بها القصيدة وهي كلمة (دنفٌ) فيتردد صدى الإيقاع مع تنوين الرفع بما فيه من ثقل يمثل ثقل المعاناة لكنه لا يلبث أن يتراجع مع تقييد التعريف الذي يليه: (بكى آيات ربع مدنف) إلا أن هذا التعريف لم يكن تاماً، فالآيات أضيفت إلى نكرة موصوفة تكرر معها تنوين الكسر مجدداً السعي نحو آفاق غائمة، حتى إذا انتقلنا إلى الشطر الثاني عمل التعريف بالإضافة إلى الاسم الصريح تارةً وإلى الضمير تارةً أخرى في العبارة نفسها على تقييد الإيقاع في مسار مستو ليصل إلى مركز الحركة الإيقاعية عند كلمة القافية.

(١) أبو تمام: الديوان، المجلد الثاني، ص ٣٩٤.

## الفصل الرابع

### إيقاع علم البيان

تمهيد : الإيقاع والخيال

الجوانب الإيقاعية في الأشكال البلاغية للصورة

١- إيقاع التشبيه

٢- إيقاع الاستعارة

٣- إيقاع الصورة الكلية

إيقاع البيان في الشعر العباسي الأول

١- إيقاع الصورة في نموذج من شعر بشار بن برد

٢- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي نواس

٣- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي تمام



## تمهيد

### الإيقاع والخيال

الفن أثر من آثار سعي الإنسان إلى تحقيق انسجامه وتوازنه مع ماحوله، والفنان هو أكثر الناس إحساساً بعدم الانسجام في الفن، وفي الوقت نفسه هو أكثرهم إحساساً بمواطن الانسجام والتوازن<sup>(١)</sup>.

والشعر هو أهم الوسائل التي تخلق للفنان عالمه المنسجم والمتوازن، حيث تتجلى معاني التألف والتنسيق من خلال كل جزء، وكل عنصر من عناصر العمل الشعري مولدة في النهاية عملاً فنياً يولد بدوره المتعة والراحة والإحساس بالجمال، إنه النافذة الأوسع للخيال لارتباطه بأصل الإنسان، (فقد كان المرء في طفولة الفن يلاحظ نوعاً من النظام يقرب به اقتراباً كثيراً أو قليلاً إلى كل ما يبعث في نفسه السرور العظيم... هؤلاء الذين توجد فيهم هذه الملكة بدرجة عظيمة هم الشعراء)<sup>(٢)</sup>.

والخييلة هي المسؤول الأول عن عملية التنظيم والانسجام لأنها هي التي تقوم بالتركيب والتأليف بين معطيات الواقع، ومعطيات العقل، ومعطيات الإحساس والوجدان الإنساني، ثم تقوم بتنسيق الصور التي مرت بها حيث تنصرف بتشكيلها

(١) تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أسس للفن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١، ص ٦.

(٢) نيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إصمان عباس، نشر مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٧، ص ١٧٦ - ١٧٧.

على أنحاء مبتكرة تخرج بهذه الصور عن أصولها، ولكن وفق ضوابط إيقاعية منتظمة تمنحها صفة الانسجام والجمال<sup>(١)</sup>.

ومن هنا يصبح العمل الفني عملية خلق وتكوين، الغرض منه إعادة صياغة المعطيات الأولية للواقع على نحو إيقاعي جمالي يحقق الانسجام المفقود، (فالغن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد)<sup>(٢)</sup>، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه الناحية مبنياً مدى تصرف مخيلة الشاعر في الواقع تغييراً وتحويراً، فقال في معرض حديثه عن الاستعارة: (فإنك لرى بها الجماد ناطقاً، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتناولها إلا الظنون)<sup>(٣)</sup>.

ويشير عبد القاهر إلى أهمية التناسب والتلاؤم في تأليف الصورة فيقول: (ووزان ذلك أن القطع التي يجمي من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرها من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل، لو لم يكن بينها تناسب - أمكن ذلك التناسب أن يلام بينها الملازمة المخصوصة، ويوصل الوصل الخاص - لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة)<sup>(٤)</sup>.

وتوضح العملية التخيلية عند حازم القرطاجني حين يربطها بالقوة الشاعرة التي يمكن الفنان من إعادة تشكيل المدركات بعد (ملاحظة لنسب بعض الأشياء من

(١) تيسير شيخ الأرض: لقصص عن أسلم للفنون، ص ١٨١.

(٢) مصطفى ناصف: للصورة الأدبية، دار الأئمنس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١، ص ١٣.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص ٤١.

(٤) المرجع السابق: ص ١٣٩.

بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض، ويشارك به بعضها بعضاً... فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة مائثال منها وما تناسب، وما تخالف وما تضاد، وبالجمله ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو متقلبة أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة<sup>(١)</sup>.

لقد ربط حازم عملية التشكيل الفني والشعري بالقضايا الواقعة في الوجود، والخاضعة لقوانين العقل والمنطق، وهذا ماضيقُ أفق المخيطة الشعرية، وحرمتها من الانطلاق نحو آفاق الكشف الشعري، فالشاعر حين يقوم بتحقيق التناسب، والتوازن بين المعطيات المتناقضة إنما يخلق عالماً يتألف من انسجام الوحدة والتنوع كما يرى كولردج<sup>(٢)</sup>، وحين يقدم إطاراً من النظام العقلي المتناسق، والواضح لحالات عاطفية، فإنه لا يضحى بالشعور العميق الحاد، ولا يضحى بالحكم الذهني اليقظ، بل يعرف كيف يوفق ويلام بينهما<sup>(٣)</sup>.

ويرى ريتشاردز أن الشعر يقوم على التوتر الذي ينظم العلاقات، ويحقق التفاعل والاندماج<sup>(٤)</sup>، ويؤكد وارن أن التوتر ليس صنعة جاهزة وإنما هو أنواع متعددة من الإيقاع<sup>(٥)</sup>، هذا التوتر هو الحركة الفنية التي تؤدي إلى التوازن النهائي، وهو بدوره لا يرجع إلى مجموعة الصفات الكامنة في الشيء أو في بناءه -على رأي كولردج- وإنما يوجد في الاستجابة ذاتها، ومن هنا جاء تعريف كولردج للخيال على أنه قوة تركيبية

(١) حازم القوطجي : منهاج البلاغ، ص ٣٨.

(٢) مصطفى لصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ب.ت، ص ٧٠.

(٣) للمرجع السابق : ص ٧٠.

(٤) للمرجع السابق: ص ٧٢.

(٥) للمرجع السابق: ص ٧٣.

سحرية تكشف عن ذاتها من خلال خلق التوازن والتوفيق بين المتعارضات، وخلق أثر مشترك بواسطة انفعال مهيمن<sup>(١)</sup>، وينتهي إلى أن الخيال في جميع الفنون إنما يظهر في إحالة فرضي الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة<sup>(٢)</sup>.

وعلى ذلك نستطيع القول إن الخيال الفني ليس هلوسة، ولا مجرد ذكريات أو أحلام هائمة في آفاق الوهم، بل هو خلق جديد متكامل، وبناء منظم مستقل، إنه حركة عقلية نشطة وناضجة، وهناك فرق كبير بين الوهم والخيال الفني المبدع، فالوهم جمع لأشتات مدركات تعطي معرفة ناقصة ومشوشة<sup>(٣)</sup>، أما الخيال فإنه يعطي بنية مركبة ذات أجزاء متعاطفة متجاوبة يتحلى فيها مدى النهوض بذلك التحول من بنية إلى أخرى<sup>(٤)</sup>، وهذا يقودنا إلى أن الفرق بين الوهم والخيال إنما هو النظام والتناسب الإيقاعي.

وبذلك يمكننا القول إن أكثر العناصر فعالية في تشكيل الصورة الشعرية هو الخيال الذي يجمع بين عناصر البناء الفني، ويعيد تنظيمها وتأليفها تأليفاً جديداً وفق مايعانيه الفنان من شوق نحو الانسجام والتوازن، أو وفق ماثلجه عليه مقتضيات رؤيته الفنية والوجدانية، فعناصر الصورة الفنية لا تنتظم وتحرك من ذاتها لأنها - كما قلنا - ترتبط بالدوافع الداخلية والمؤثرات الخارجية، تحركها وتشكلها، وهذه الدوافع والمؤثرات ليست منتظمة في ذاتها ولا بد من نظام تتحرك من خلاله وتنتظم بموجبه.

(١) ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للعلم، ١٩٦١، ص ٣١٢.

(٢) للمرجع السابق: ص ٣١٢.

(٣) مصطفى خليف: الصورة الأدبية، ص ٢٩ - ٣٠.

(٤) للمرجع السابق: ص ٢٩ - ٣٠.



إن الشاعر حين تتجمع لديه المعطيات الأولية للتجربة الفنية يخضعها لنوقه الفني المدرب والثقف، والذي يتجلى من خلال أسلوبه الخاص ومن خلال إتقانه لقواعد الصنعة البلاغية المتعارف عليها، وحسن استغلاله لطاقتها الفنية، كل ذلك في ظل تجربته الوجدانية التي توجه نظام العلاقات بين عناصر العمل على نحو يحقق الانسجام والتوازن، فإذا كانت خصوصية الأسلوب تفرق بين الشعراء فإنهم يتفقون حول شيء واحد يعتبر نواة ثابتة وراء هذه الاختلافات ألا وهو السعي نحو الانسجام والتآلف، هذه النواة تبقى الفن واجداً وتجمع بين الفنون كلها<sup>(١)</sup>.

إنها النظام الإيقاعي المرتبط أساساً بنوع من التكرار الذي يتخذ أشكالاً مختلفة منتظمة تنظيماً معيناً لا يقتصر على الجوانب الشكلية بل يشمل الجوانب السمعية والبصرية والدلالية أيضاً، ويؤكد حازم القرطاجني هذه الخاصية فيقول: إننا (نجد المحاكاة أبداً يتضح حسننها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل... لأن هذه أنحاء من محاسن الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيئات الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها)<sup>(٢)</sup>، (وإنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقاً ومقرناً بما يجانسه ويناسبه ويلاحمه من ذلك)<sup>(٣)</sup>، ومن هنا كانت (اللغة واللون والشكل وعادات السلوك الديني والمدني هي أدوات

(١) تيسير شيخ الأرض: الفحص عن أسس الفنون، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلاغة، ص ٩١ .

(٣) المرجع السابق: ص ١٥٣ .

الشعر وموضوعاته... لكن الشعر بالمعنى الخاص يصير عن ذلك التنسيق اللغوي، وخاصة اللغة الموزونة<sup>(١)</sup>.

هذا التنظيم والتناسق إنما يتجلى في علاقات إيقاعية تنحصر في شكلين رئيسين هما: الوحدة والتنوع، ويرجع ذلك إلى قدرة الفنان على الجمع بين التجارب المنفصلة والتي تمكنه من اكتشاف التركيب الكلي الذي ينظم المعطيات المتباعدة ويؤلف بينها بعد أن يستنتج العلاقة الخفية الكامنة فيها، فيحدث نوعاً من التفاعل بين هذه العلاقات، ويشيع فيها الانسجام مولداً وحدة تركيبية جديدة أكثر غنى وتعقيداً، وكلما اشتد التنوع والتباين بين العناصر كان تحقيق الوحدة والانسجام أكبر<sup>(٢)</sup>، (فالعنصر الفني ينطوي - حين يكون داخل العمل - على فعالية جمالية يفتقر إليها وهو في حالته المتعزلة، وهو يكتسب مثل هذه الدلالة نظراً إلى تفاعله مع العناصر الأخرى للعمل... والعمل الفني الجديد يشعرنا بأنه لا يتضمن عناصر زائدة، أو غير مرتبطة بالعمل من الوجهة الجمالية، ومن ثم فهو متعدد وواحد في الآن نفسه)<sup>(٣)</sup>.

ويعتمد العمل الفني في إقامة هذا البناء على نظم إيقاعية تتمثل في عدة أشكال منها: (العود)، وهو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة، ومنها (العود مع التنوع)، وهو نمط من التأكيد والتوقف، ولا يعني التوقف هنا العدمية أو الفراغ، بل هو عامل مفيد في تشكيل البناء الإيقاعي إذ إن فترة السكون ليست صمتاً مطبقاً،

(١) ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي، ص ١٧٩.

(٢) جيروم ستولنير: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة لواد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٤٥.

(٣) للمرجع السابق: ص ٣٤٩.

بل هي فاصل حيوي يمتلئ معها المتلقي ترقباً لاستئناف الحركة الإيقاعية، واستشراف النمط الإيقاعي المقبل، إن شكل المسافات والفراغات تساهم مساهمة كبيرة في تحديد نمط الحركة الإيقاعية، وهنا تحدث تنوعات عندما تتكرر هذه العناصر<sup>(١)</sup>.

وللتنظيم الإيقاعي أشكال أخرى من أبرزها (التوازن) وهو (ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه)<sup>(٢)</sup> ومنها (التماثل) وهو توازن العناصر المتشابهة.

ويجب أن نلاحظ أن الفنانين ولا سيما الشعراء يتجنبون عادةً التكرار الآلي المحض في استخدامهم للتوازن.

ومن الأشكال الإيقاعية أيضاً (التقابل) أو (التضاد) وهو وضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر شرط أن تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر، فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معاً موحدة<sup>(٣)</sup>.

ونعد أيضاً من أشكال النظام الإيقاعي (التطور) أو (التدرج) (وهو وحدة عملية تتحكم فيها الأجزاء السابقة في اللاحقة، ويخلق الجميع معاً معنى كلياً)<sup>(٤)</sup>، فالعنصر الجديد عند دخوله في إطار العمل الفني لا يكون غريباً تماماً لأنه يتخذ مكانه في سلسلة

---

(١) المرجع السابق: ص ٣٥١.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٥٢.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٥٢.

(٤) المرجع السابق: ص ٣٥٢.

العناصر التي تطلبت هذا العنصر واستدعته، ولا يمكن لأي عنصر آخر أن يحل محله، ويؤدي المعنى ذاته.

وإذا كانت المجانسة تعني الاتحاد في الجنس، والمشاكلة تعني الاتحاد في النوع، فإن المشابهة تعني الاتحاد في الكيف، والموازنة تعني الاتحاد في الوضع<sup>(١)</sup>، وكلاهما لا يعني التطابق الكامل بين الطرفين، وكذلك لا يعني التساوي بينهما، لأن اتحاد الأطراف يسمى (التطابق)، ولا يحدث التساوي التام إلا عند اتحاد الطرفين في الكم<sup>(٢)</sup>.

وأما (المو) فهو (اتحاد في شيء من اثنين في الوضع تصير به اثنتينهما اتحاداً بنوع من الاتحادات الواقعة بين اثنين مما قيل)<sup>(٣)</sup>.

ومن ملاحظة هذه الأشكال نجد أنها لا تقتصر في طبيعتها على عناصر المشابهة والوحدة، بل إنها تقوم أيضاً على وجود عناصر مختلفة ومتنوعة إلا في شكل واحد هو (المساواة) التامة التي تؤدي إلى ظاهرة التكرار وهذه الأشكال قد يتجلى واحد منها أو أكثر من خلال وسائل التخيل الشعري كالتشبيه والمجاز بما يشمل من أقسام مختلفة.

صحيح أن النظام أساس هام من أسس بناء العمل الفني، لكنه إذا بقي خارج مظلة الموقف الوجداني العام الموحد لأجزاء القصيدة، فإنه سيفقد تلاحمه وانسجامه، وستحسر أصداؤه الإيقاعية، ويصبح شكلاً طاعياً على الحواس، ثقيلاً على النفس، بعيداً عن روح الفن.

(١) حازم القرطاجي: منهاج البلاغة، ص ٧٤.

(٢) المرجع السابق: ص ٧٤.

(٣) المرجع السابق: ص ٧٤.

إن كل عمل فني له نظامه الخاص، لكنه نظام إيقاعي خفي يحدث أصداً متجاوبة، تتردد في كامل العمل الفني ويترجع صداها في نفس المتلقي فتلقاها الروح وفق وتيرة منظمة على نحو متآلف ومتناغم في إطار وحدة التجربة الشعورية والوجدانية.

وعلى هذا لا يمكننا القول إن أي نظام يمكن أن يكون إيقاعياً فنياً، إذ لن يتحقق ذلك إلا إذا كان ذلك النظام نابعاً من صميم التجربة الشعورية عندئذ سيكون نظاماً خاصاً لا يتكرر في عمل آخر، له تأثيره الخاص وترجيحه النفسي المتميز.

## الجوانب الإيقاعية في الأشكال البلاغية للصورة

من أهم صفات الأسلوب الشعري أنه يقوم على نوع من الانحراف عما هو عادي أو مألوف مما يكسب المادة اللغوية فعالية تكسر سكونية البناء النحوي والدلالي في نسقه الثابت ونظامه الرتيب ودلالته الحرفية، وذلك باستغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة.

والشاعر بحسه المرهف وذوقه الجمالي يستطيع أن يستثمر المنابع الفنية في اللغة معتمداً في ذلك على علاقات توفر لعناصره الانسجام والتآلف والتوافق.

وإذا كان الباحثون المعاصرون قد سموا هذا الانحراف (انزياحاً)<sup>(١)</sup> فإن تراثنا العربي يعرفه تحت أسماء ومصطلحات مختلفة منها (العدول)<sup>(٢)</sup>، ومنها (التغيير) ففي حديث ابن رشد عن التشبيه والجاز عموماً يقول: (والقول إنما يكون مختلفاً أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه أسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يُستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غُيِّرَ القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر)<sup>(٣)</sup>، ويشرح ابن سينا مدلول التغيير بقوله: (واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن

(١) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل السلي في نقد الأدب، لدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٧، ص ١٥٨ وما بعدها.

(٢) ابن جني: الخصائص، ج ٣ ص ٢٦٧، ونظر ج ٣ ص ١٨، وسماه أيضاً (الحرلاً) ج ٣ ص ٢٦٨.

(٣) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتبه لرسو طائيس في الشعر، تحقيق محمد سيم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٤٩.

لأستعمل كما يوجه المعنى فقط بل أن يستعير ويدل ويشبه وذلك لأن اللفظ والكلام عامة على المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء لم يكن مغنياً غناء اللفظ، فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق حتى يجمع إلى الدلالة حسن التحصيل<sup>(١)</sup>.

والتغيرات في الفن الشعري إنما تقوم على أسس إيقاعية تتمثل في (الموازنة والموافقة، والإبدال، والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة)<sup>(٢)</sup> هذه العناصر تبرز من خلال جملة من العلاقات الفرعية تؤدي إلى تنوع أشكال التغير من تشبيه ومجاز، وما يتفرع عنهما من أنواع بلاغية أخرى، وستقف عند بعضها لتبيين العناصر الإيقاعية فيها.

#### ٩- إيقاع التشبيه :

التشبيه: (بيان ان شيئاً وأشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة)<sup>(٣)</sup> بهدف (الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى)<sup>(٤)</sup> وهو يقوم على أساس علاقة المقارنة بين أطراف تمايزة لكنه لا يتضمن تجاوزاً في دلالة الكلمة، لذا أخرج به الباحثون من مباحث المجاز.

والمقارنة تستند إلى خاصية المشابهة الحسية أو الذهنية دون ان يحدث بين الطرفين تفاعل أو اتحاد، لأن الاشتراك بينهما في الصفة (يقع مرة في نفسها، وحققة جنسها، ومرة في حكم لها ومقتضى)<sup>(٥)</sup> ومعنى الاشتراك في جنس الصفة ان يكون

(١) ابن سينا : الشفاء - الخطبة، تحقيق محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٢٠٢.

(٢) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طائيس في الشعر، ص ١٥١.

(٣) طي الجارم، مصطلحى أمين: البلاغة الواسعة، دار المعارف، ط ٥، مصر، ١٩٦٦، ص ٢٠.

(٤) الخطيب القزويني: الإيضاح في علم البلاغة، مخطوطات مكتبة النهضة، بغداد، ب ٢، ص ١٢١.

(٥) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص ٨٨.

الطرفان محسوسين وبينهما صفة جوهرية تجمع بينهما، وهي صفة دائمة في أحدهما وعرضية في الآخر مثلاً: (عُذُّ كالورد) فالحمرة صفة جوهرية في الورد، وليست جوهرية في العذُّ إنما هي عرضية فيه فألحقت به للمبالغة... ومعنى الاشتراك في الحكم والمقتضى: أن يكون الطرفان محسوسين، ولكن ليس بينهما صفة جوهرية دائمة تتجلى فيهما، ففي قولنا (لفظ كالعسل) صحيح أن الخلوة صفة جوهرية في العسل، لكنها لا تتوفر في الكلام ولا يقبلها العقل إلا من خلال مقتضى الحال والسياق<sup>(١)</sup>.

وقد أحس عبدالقاهر الجرجاني بالنواحي الإيقاعية القائمة على توفير الائتلاف والانسجام بين الأشياء المختلفة، وإبراز العلاقات الإيقاعية المختفية وراء التعدد والتباين (فالأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحلق، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتناثرات والمتباينات في ربة، وتعدد بين الأجنبية معاهد نسب وشبكة)<sup>(٢)</sup>.

ويتجلى المفهوم الإيقاعي للتشبيه عند عبدالقاهر في حرصه على التلاؤم الدلالي، والانسجام بين الأطراف، حتى تكون النسب صحيحة ومقبولة يقول: (واعلم أنني لست أقول لك أنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة، فقد أصبت وأحسن، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط، وهو ان تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر شَبْهاً صحيحاً معقولاً، وتجد للملاءمة والتأليف الشعري بينهما مذهباً، وإليهما سبيل<sup>(٣)</sup>.

(١) المرجع السابق: ص ٨٨.

(٢) المرجع السابق: ص ١٣٦.

(٣) المرجع السابق: ص ١٣٨ - ١٣٩.



وقد أدرك الجرجاني ما في التشبيه من علاقة قوية تقوم على الموازنة والتناظر بين الطرفين، فقد وقف عند إيقاع الحركة الظاهرية في التشبيه، إذ رأى أن (ما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات)<sup>(١)</sup>، وتربط بين هذه الهيئات علاقات إيقاعية قائمة على الاقتران<sup>(٢)</sup>، إلا أن تدوقه جماليات هذه الحركة كان قائماً على المنطق والعقل يقول: (واعلم ان من حَقِّك أن لاتضع للموازنة بين التشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التأمل على وقتنا هذا، ولكن تنظر إلى حالهما من قوى العقل)<sup>(٣)</sup>.

ويأخذ مفهوم الاقتران عند حازم القرطاجني مدى أوسع، فلا يقتصر على المحاكاة التشبيهية لأن السياق الفني يمنح هذه العلاقة أشكالاً متعددة منها: اقتران التماثل، وهو (مأخذ يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز، وموقعه في الحيز الآخر)<sup>(٤)</sup>.

ومنها اقتران المناسبة، وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه)<sup>(٥)</sup>، ومنها اقتران المطابقة أو المقابلة: وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده)<sup>(٦)</sup>، ومنها اقتران المخالفة: وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب مضاده)<sup>(٧)</sup>، ومنها اقتران يكون من تشافع الحقيقة والجاز: وهو (مأخذ يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه، ويستعار اسم أحدهما للآخر)<sup>(٨)</sup>.

(١) لمرجع السابق: ص ١٦٤.

(٢) لمرجع السابق: ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٣) لمرجع السابق: ص ١٧٣.

(٤) حازم القرطاجني: منهاج اللغاة، ص ١٤ - ١٥.

(٥) لمرجع السابق: ص ١٤ - ١٥.

(٦) لمرجع السابق: ص ١٤ - ١٥.

(٧) لمرجع السابق: ص ١٤ - ١٥.

(٨) لمرجع السابق: ص ١٤ - ١٥.

وبذلك يكون حازم القرطاجني قد وضع مبادئ إيقاعية للتناسب بين المعاني، لكنه ضيق أفق هذه المبادئ بمصرها داخل قواعد شكلية تعتمد على تحديد المعنى الإشاري، مما أضفى على الإيقاع قفراً ديناميكياً وأضفى عليه بساطة لا تتجاوز حدود السطح إلى الأعماق، وما ذلك إلا لأنه جعل من (التناسب بين المعاني بنية منطقية تتناسب عناصرها تناسباً شكلياً خارجياً، يحول القصيدة والعمل الشعري إلى بناء منطقي أكثر من كونه بناءً شعرياً متميزاً في علاقاته وتراكيبه، ويجعل حركة الإبداع الشعرية حركة شكلية تخلو من كل مظاهر التوتر والقلق والاهتزاز)<sup>(١)</sup> لأن (المعنى باستمرار إطار من العلاقات، وهذا الإطار متميز، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً)<sup>(٢)</sup>.

إن تناول التشبيه وفق علاقة محدودة هي علامة (المقارنة) قد ضيق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، وجعلها حركة بدائية سطحية، وأهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، مما حرّمها بالتالي من الحيوية والنشاط والشراء الإيقاعي.

إن علاقة المقارنة تقوم على بناء ثنائي ينقسم بين طرفين مختلفين متقابلين يشتركان في صفة أو أكثر، مما يجعل هذه العلاقة تحمل بين طياتها شكل الحركة الرتيبة التي تتوازن وفقها عناصر التشبيه، ويقوم فيها نوع من التقابل الدلالي، فإذا ما تحقق نوع من الانسجام، كان انسجاماً بسيطاً يقتصر على أن كل طرف يستدعي الطرف

(١) تلمر ملوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٣، ص ١٩٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥٩.

المقابل له في تركيب المشابهة فيقتزن الطرفان في وحدة خيالية يجعلها في متناول الذوق القائم على التناظر السطحي، والمقارنة المنطقية، وبالتالي تصبح حركة التشبيه عملاً زائداً يبقى خارج مجال الفاعلية الإبداعية، وتنحصر فاعليته في أنه مجرد زخرف وزينة عقلية تقوم على أسس إيقاعية كالتكافؤ والتوازن العقلي هذا مانلمحه من تحليل عبد القاهر لقول المتنبي:

### يقفي جلوسَ البدوي المصطلي

(فقد اختص هيئة البدوي المصطلي في تشبيه هيئة سكون أعضاء الكلب ومواقفها فيها، ولم ينل التشبيه حظاً من الحسن إلا بأن فيه تفصيلاً من حيث كان لكل عضو من الكلب في إقعائه موقع خاص، وكان مجموع تلك الجهات في حكم أشكال مختلفة تولّد فتجئ منها صورة خاصة<sup>(١)</sup>)، إن المتلقي حين يتمثل هذه الحركة الدلالية في التشبيه فإنه لا يقيي الطرفين داخل علاقة المقارنة، ولا يقف بخياله عند حدودها الضيقة، فالشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف -من خلال تفاعل العلاقة بين إيماءات المشبه وإيماءات المشبه به- عن معنى أعمق وأشمل من كُـل من الطرفين بمفرده، على نحو يجعل المتلقي لا يفرق بين حدودهما إن كانت حسية أو معنوية، فالخيال الشعري يذيب الحدود، ويولف بين المتباينات ليكون الوحدة الخيالية المتكاملة، والمتلقي بدوره يمتد بخياله متجاوزاً حدود التشبيه، مضيفاً إليه ماتحملة إيماءات العلاقات السياقية للصورة فتتداخل هذه العلاقات، وتتفاعل مع علاقات السياق العام مشكلةً جملة من العلاقات الإيقاعية ذات حركة غنية متحاوطة تنعشق من إसार الحركة التي انبثقت عن علاقة المشابهة الأولى.

في هذا السياق لا تبقى الأداة وسيلة للجمع أو للتقريب الذهني بين هيئة الحركة والشكل كما قال عبد القاهر<sup>(٢)</sup>، لأن تفاعل الدلالات الإيحائية للطرفين -من خلال

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٧٠.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٤ وما بعدها.

السياق- قد يضفي على المعنى تعقيداً وتشابكاً يحتاج إلى بعض التأنى والتمهل في تأمل الإجماعات واستكشاف غياها، فتمثل الأداة- بحسب نوعها- تلك الحركة الذهنية البطيئة التي تهيء لاستئناف الحركة الناجمة عن النسيج التالي للعلاقات الإيقاعية.

## ٢- إيقاع الاستعارة :

الاستعارة نوع من التغير الدلالي القائم على المشابهة، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليلخ - في أحدث مفاهيم الاستخدام الاستعاري- درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطبقات الكامنة في علاقات اللغة، وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف.

لقد بدأ النظر إلى الاستخدام الاستعاري في العبارة الشعرية على أنه تجاوز للحقيقة بنقل الكلمة إلى غير مجالها المؤلف على أساس من المشابهة بين الطرفين، يقول القاضي الجرجاني: (إنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر<sup>(١)</sup>).

وعلى هذا فإن الحركة الإيقاعية عند القدماء تقوم على التناسب العقلي الذي شُغفوا به، وجنّوا في البحث عن أطرافه التي تتجلى في المقاربة بين عناصر الاستعارة، كأحد مظاهر التناسب العقلي القائم على المشابهة أو التضاد، إنها وجه من وجوه التشبيه لذا حثكم عليها أن تكون أقل درجة منه، لأنها أكثر بعداً عن الوضوح

(١) القاضي الجرجاني: الواسطة بين المتكلمي وخصومه، ص ٤١.

والمقاربة بين الأطراف، يقول القاضي الجرجاني: (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى، وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدّة فأغزر... ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفيل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض)<sup>(١)</sup>.

ومع أن عبدالقاهر الجرجاني ميز بين التشبيه والاستعارة بتحليل البناء الاستعاري، وكشف طبيعته ومعناه في كتابه أسرار البلاغة، على نحو خاص، إلا أنه رأى أن التشبيه (كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صورته)<sup>(٢)</sup>، إلا أن الاستعارة عنده أكثر خفاءً وأكثر غموضاً، وكلما زاد التباعد بين المستعار له والمستعار منه ازدادت الاستعارة حسناً وبهاءً<sup>(٣)</sup>.

لكن هذا الموقف من عبدالقاهر لم يمنعه من رفض الأساس الذي بنى عليه النقد القدماء مواقفهم من الاستعارة، فهي عنده لا تقوم على النقل بل على أساس الادعاء والإثبات، يقول عبدالقاهر: (وأما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت "رأيت أسداً" كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده... وإذا صرحت بالتشبيه فقلت: "رأيت رجلاً كالأسد" كنت قد أثبتتها إثبات الشيء يلزم بين أن يكون، وبين أن لا يكون، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء)<sup>(٤)</sup>.

(١) لمرجع السابق: ص ٣٣.

(٢) عبدالقاهر للجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨.

(٣) لمرجع السابق: ص ٣٠٣.

(٤) عبدالقاهر للجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٥٦.

هذا يعني أن التشبيه يستدعي سياقين منفصلين ترجح الدلالة بين أن تكون أو لا تكون، أما في الاستعارة فهناك سياق واحد يقوم على تطابق وهمي بين داليتين مختلفتين أصلاً، وذلك بإثبات العلاقة بينهما مما يوهم بوحدة المعنى، وبذلك يمكن أن يتوفر للاستعارة نوع من التداخل بين العناصر، ولكن تحت وصاية العقل.

والإثبات عند عبدالقاهر ماهر إلا طريقة نظم الاستعارة، فهي تأتي على ضربين: أحدهما أن تنزل المشبه منزلة الشيء تذكره بأمر قد ثبت له فأنت لا تحتاج إلى أن تعمل في إثباته وترجيته... كقولك " رأيت أسداً " والثاني: أن تجعل ذلك كالأمر الذي يحتاج إلى أن تعمل في إثباته وترجيته، وذلك حيث تجري اسم المشبه به مجزاً على المشبه فتقول: " زيد أسد "... أو تجيء به على وجه يرجع إلى هذا كقولك: " إن لقيته لقيت به أسداً "، " وإن لقيته ليلقيك منه الأسد " فأنت في هذا كله تعمل في إثبات كونه أسداً<sup>(١)</sup>.

ومع أن الجرجاني لم يتوضح فاعلية التداخل والتفاعل في العلاقات الاستعارية، إلا أننا نشعر بإحساسه بوجود هذا التفاعل، يقول: (إننا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه وأنه قد تناهى إلى أنظار المشبه لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به...)<sup>(٢)</sup>، إلا أنه - كما نلاحظ - لم يستطع التخلص من هيمنة فكرة ثنائية الطرفين، وهي فكرة ليس لها تلك الفاعلية المرحوة في إثراء طبيعة الاستعارة، وكشف جمالياتها التي لا تتوضح إلا برفض

(١) المرجع السابق: ص ٥٣.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٠٢.

فكرة الثنائية، ورفض الحدود المنطقية، لأن طبيعة الاستعارة تتأبى على الحدود الضيقة لأنها أكثر غنى، وأكثر عمقاً مما وجدناها عليه القدماء، إنها نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة، ووفق نظام منسجم يحقق انسجام الرؤيا الفنية للشاعر، ويخلق معنى جديداً نابعاً من تناغم الدلالات المختلفة وتألفها وتفاعلها مع معطيات السياق الشعري الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاري وتمنحه إيقاعه الخاص.

هذه الارتباطات تنبثق أصلاً عن خصائص اللغة: النحوية، والصوتية، والصرفية، والدلالية، مما يولد نوعاً من التوتر يختلف درجته بحسب تلك الارتباطات<sup>(١)</sup>.

وقد انتبه عبد القاهر الجرجاني إلى فاعلية هذه الارتباطات من خلال تناوله الاستعارة ضمن نظريته في النظم<sup>(٢)</sup>، ومن خلال العلاقات الدلالية بين المستعار منه والمستعار له، وهو يرى أن هذه الارتباطات تحدد فاعلية الاستعارة على أساس القرب والبعد، وعلى أساس التوقع واللاتوقع، فكلما تقاربت المعطيات الجوهرية والعرضية زاد التطابق واقتربت الاستعارة من الحقيقة، وبالتالي فإنها لا تولد الدهشة والاستغراب لدى المتلقي، بينما يزداد التنافر والتوتر بين عناصر الاستعارة إذا تباعدت المعطيات الجوهرية والعرضية، يقول: (واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسناً)<sup>(٣)</sup>، وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيعين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب... وذلك ان موضع الاستحسان، ومكان الاستغراف... أنك ترى بها الشيعين يفلين متباينين، وموتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلق الروض<sup>(٤)</sup>، (على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يبعد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس يبعد له كانت صباية النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر...)<sup>(٥)</sup>.

(١) مصطفى لطف: الصورة الأدبية، ص ١٤١.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٧٠.

(٣) المرجع السابق: ص ٢٠٣.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١١٦.

(٥) المرجع السابق: ص ١١٨.

ومعنى هذا أننا إذا قلنا (رأيت أسداً) ونحن نقصد رجلاً شجاعاً كالأسد كانت الاستعارة قريبة، متوقعة، لأن هناك معطيات جوهرية مشتركة بين المستعار له والمستعار منه (الإنسان - الأسد) أما الاستعارة في قول لبيد :<sup>١</sup>

وغداةً ريحٍ قد كشفتُ وقرّةً

إذ أصبحتُ بيد الشمالِ زمامها

ففي قوله (يد الشمال) استعارة بُعدَ فيها الطرفين (الإنسان - الشمال) أي أن المعطيات في الطرفين متباعدة، يجمع بينها السياق ويجعلها مقبولة ومنسجمة، وذلك لأنه أحدث فيها حركةً دلالية، إيقاعية متناغمة مع السياق الحالي والمقالي.

ومن هنا كانت الاستعارة ظاهرة ديناميكية حركية، تتشابه فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، ويتج عن ذلك حركة كلية تكون مزيجاً من (التفكير الحسي والظواهر السيكلولوجية، من الخبرة والتوتر الدرامي، واعتدال الحد الأول - أعني المشبه أو المستعار له - في الأثر واعتدال المسافة المتحيلة بين الحدين)<sup>٢</sup>، إن تفاعل كل ذلك يخلق نوعاً من الحركة الإيقاعية المتناغمة، ولا تتألق الاستعارة إلا إذا تفاعلت هذه الجوانب جميعاً على نحو متناغم يؤدي إلى تكوين كلٍّ عضوي متناسق.

هذه الحركة موجودة في التشبيه، لكنها في الاستعارة أكثر غنى وثراء، لأنها أقدر على إدخال أكبر عدد ممكن من العناصر المتنوعة المرتبطة بعلاقات تساهم على

<sup>١</sup> عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٩٥.

<sup>٢</sup> مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص ١٤٣.



نحو كبير في النسيج الكلي للتحربة، والنقاد القدماء لم يقفوا على هذه الأبعاد للاستعارة لأنهم نظروا إليها على أنها صنعة تقوم على جهد عقلي خالص يعتمد على القياس والاستنباط، ويظهر المتلقي بما فيه من اتلاف بين المختلفات، يقوم أساساً على علاقة المشابهة والتي تعتمد بدورها على علاقات هندسية توحى بعلاقات فن الأرابيسك، وهو فن يتحلى في الصيغ التي تبدأ من أشكال هندسية كالمرجع والمثلث والخمس، ثم تتضاعف وتشابهك، وقد توحى (بحسن استخدام الخطوط متلاقية متعاقبة، ثم متعاقبة متلامسة، متهامسة)<sup>١</sup>، ويتميز هذا الفن (بإيجاد حركة، وصلة بين المتناهي واللامتناهي، بين العميق والقريب، وبين الظاهر من السكون والحركة الباطنة العميقة، وهذا يوصلنا إلى مفهوم أساسي ألا وهو "التوحيد" أو البحث عن الصيغ التي تدمج بين عنصرين وشكلين في تشكيل واحد)<sup>٢</sup>، (إن أهميته فيما يطرحه من تناسق وانسجام بين عناصر تبدو غير منسجمة مبدئياً، لكن على الفنان... أن يقدم لنا هذه الانسجامات بين المتناقضات لتعيش في وحدة وتتألف في غنائية شعرية أو موسيقية)<sup>٣</sup>، هذه الأصول نستطيع أن نتبينها من خلال ملاحظتنا لحرص القدماء على مبدأ التفصيل، وجريهم وراء دقائق التشابه<sup>٤</sup>، كما تتحلى هذه الأصول في الحرص على الصفات الهندسية والحركة المتناسقة، والبحث عن عناصر التقابل والتناظر.

<sup>١</sup> طارق الشريف: الفن واللحن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص ٨٧.

<sup>٢</sup> المرجع السابق: ص ٩١.

<sup>٣</sup> المرجع السابق: ص ٩٣.

<sup>٤</sup> عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٤.

وبذلك نستطيع القول إن الدرامات القديمة للصورة البلاغية قيدت الخيال الشعري، وخصوصاً حين تناولت الصورة بعيداً عن سياقها البلاغي واستنبطت قواعد تأليفها لتصبها في قوالب جامدة، شلت حركتها الإيقاعية، وسلبتها الحيوية والرونق. ومع أن عبدالقاهر الجرجاني حاول أن يربط الصورة البلاغية بالسياق اللغوي من خلال نظريته في النظم، لكنه لم ينجُ من النظرة التحزيبية التي جعلته يقطعها من سياق العمل الفني، مما أفقدها جانباً هاماً من فاعليتها الإيقاعية والشعرية.

### ٣- إيقاع الصورة الكلية :

تتسم الصور البلاغية التي وقف عندها النقاد القدماء بأنها صور جزئية يقف لإيقاعها في حدود ضيقة لا يتجاوز صدى علاقاتها الداخلية نطاق التشبيه أو الاستعارة، ولذا كان التشويه يلحق بإيقاع الصورة الكلية في القصيدة بعد أن تنكمش كل صورة جزئية على ذاتها، فلا تتجاوز - أحياناً كثيرة - الحركة الخيالية لدلالات كلماتها ذات المعنى الحرقي، وإذا كان حازم القرطاجني قد اتبته إلى فاعلية التخييل الشعري القائم على نوع من التناسب بين العناصر المشكلة لبنية العمل الفني من مجموعات ومفاهيم، وأن القصيدة إنما هي مجموعات من الصور المنتظمة في بنية إيقاعية ذات محتوى ينفعل المتلقي لتخييلها وتصورها، إلا أنه كان يخضعها لمنطقه الفلسفي على نحو يجعل دراساته جافة، فوقفت عند حدودها ولم تجد من ينميتها، يقول حازم: (والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة

أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية...<sup>١</sup>، في حين أن القصيدة تشكّل خيالي متكامل يمتد على كامل العمل الفني، وما الصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلا صور جزئية تدخل في نظام الصورة الكلية، وترتبط بعلاقات إيقاعية تولد موجات مستمرة، وحركة دائبة متساقطة مع الحركة النفسية والوجدانية للشاعر، مكونة وحدة متماسكة، لانستطيع فصل عناصرها إلا بإفساد البناء الإيقاعي للصورة الكلية<sup>٢</sup>.

ومن هنا فإن الصورة الكلية ليست لوحة جامدة، وأشكالاً ثابتة، وإنما هي مجموعة من الصور الجزئية التي تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة، أو مجاز، أو إيماءات كلمة رامزة، أو أصوات متناغمة... كل ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل، أو التوازن، أو التضاد، أو التدرج... هذا التنظيم هو الذي يوجه إدراكنا وينظمه، ولولا ذلك لكان التلوق مستحيلًا<sup>٣</sup>

إن قيمة التلوق ترجع إلى ماكتسبه العناصر من حيوية وإثارة حين ينتظمها الشكل الإيقاعي في بنية منسجمة، فالأفكار والانفعالات قبل أن تنتظم داخل تعبير إيقاعي، تبقى خارجه مبهمه متكلفة، فلا بد لها من أن تنتظم داخل شكل تعبري يحمل مزايا إيقاعية يشبع فيها روحه وانسجامه<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> حازم القرططجي: ملهاج البلفام، ص ٨٩.

<sup>٢</sup> نعيم الأيلي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٤٢ - ١٤٣.

<sup>٣</sup> المرجع السابق: ص ١٤٢ - ١٤٣.

<sup>٤</sup> جبروم ستولنيتز : النقد الفني، ص ٣٥٧.

هذه هي العناصر تخضع في أثناء انتظامها لعدة موجهات، فالخيال الشعري يقدم نتائج عملية التفاعل الفكري والوجداني والشعوري، ومن ثم تخضع هذه النتائج للقوانين اللغوية الناطمة، فتدخل في سياق النسق التركيبي اللغوي حيث يقوم الشاعر اعتماداً على خبرته اللغوية والجمالية ببناء العلاقات الناطمة للنسيج الإيقاعي، على المستوى الدلالي والصوتي، مشكلاً البنية الكلية، مولداً بذلك حركة ليست متتالية بحسب السياق اللغوي فحسب، بل هي حركة متزامنة أيضاً، ناجمة عن الإيحاءات الدلالية التي تصاحب التعبير الفني، والتي تخلق حركات آنية شتى، تتفاعل مع الدلالات والإيحاءات السابقة واللاحقة، ولا تفقد فعاليتها بمجرد تخطيطها للنسق الشعري، لأن تلك الإيحاءات تبقى عالقة في خيال المتلقي، ويبقى تأثير دلالاتها عالماً في النفس.

إن الحياة في الصورة الأدبية لا تقوم في الخيال وفق طبيعتها المادية فحسب، بل بحسب طبيعتها الإيحائية النامية، المتطورة أيضاً، وقدرتها على الحركة والتوتر والتصدع، والسكينة، والانهاء إلى الاستقرار.

إن إيقاع الصورة الكلية يتمثل في أنه يخلق إحساساً بالحركة النفسية المنتظمة في انسجام كامل، وتعاون- في أثناء ذلك- كل مظاهر الإيقاع لتحقيق للعمل الفني تماسكه وانسجامه وحيويته، فعندما تنتظم العناصر المختلفة والمنسجمة كلٌّ في مقابل الآخر عن طريق التوازن، أو التقابل، أو التضاد، يحدث نوع من التجميع الذي يولد إحساساً بالحنس والتوقع، ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معاً وحدة، لأن هذه العناصر تكون مختلفة في نواح ومتشابهة في نواح أخرى، وحين تنتظم

العناصر في نظام متدرج أو متطور فإن دخول عناصر جديدة لن يكون غريباً، لأنه سيحتل مكانه الملائم فيما يولده من تركيب للصور، وفي تسلسل حوادثها إضافة إلى ما يولده من إحساس بالحلم والتوقع، مما يجعل المتلقي يرقب ما يتوقعه في لطفة وشوق، وهذا في ذاته عامل مهم في توليد الإحساس بوحدة التجربة الجمالية والفنية.

أما تكرار عنصر ما في عدد من المواضع، فإنه يعطي الصورة الأدبية حركةً وحياءً، فيواصل الخيال تتبع العناصر المتكررة متوقفاً ظهورها، ومع ذلك فليس من الضروري أن تكون العناصر المتكررة واحدة في كل تكرار، فمن الممكن أن تتغير على نحو يولد التنوع، مما يضيف للإيقاع قوة دافعة، وإلا كان التكرار مملاً، ولهذا نجد أن (النتاج الفني الذي يحتوي على تكرار لا ينتهي للعناصر نفسها، أو يقوم على تراكم مثقل لها إنما يكون له تأثير جاف وحامد ومحدود).<sup>١</sup>

ومن أكثر أنواع التنظيم الإيقاعي شيوعاً في الآثار الأدبية: (التوازن) وهو ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه، ومن الممكن استخدام لفظ "التمائل" للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة).<sup>٢</sup>

وهكذا تنشأ علاقات عضوية بين مكونات الصورة الجزئية من جهة، وبين مكونات الصورة الكلية من جهة ثانية لتؤلف وحدة العمل الفني في إطار وحدة

<sup>١</sup> نعيم البالي: تطور الصورة للغة، ص ٣٧.

<sup>٢</sup> جبروم ستولنيتز: اللغة الفني، ص ٣٥٢.

التحرزة الشعورية، لأن ابتعاد العمل عن العالم الداخلي للشاعر يحرمها من العمق الوجداني ويجعلها ذات إيقاع مسطح.

إن ارتفاع الحركة الإيقاعية للصور داخل العمل الفني مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف الوجداني للشاعر، وما الشعر إلا نتيجة لحاجة الفنان إلى خلق علاقات إيقاعية منسجمة مع ذاته ووجدانه، إنه محاولة من الشاعر لتقويم نظام العلاقات القائمة حوله من خلال الخلق الفني الذي يولد معه عمل متكامل يتصف بالحياة والنمو، وهذا لن يتم عن طريق علاقات التشابه والتطابق المادي، أو التناسب المنطقي بين المسموعات والمفهومات - كما رأى حازم - وعن طريق المشاكلة في الهيئة والشكل - كما رأى عبدالقاهر الجرجاني - وإنما يتم ذلك بربط أجزاء الصورة الكلية فيما بينها بعلاقات عضوية حية، نابعة من وحدة الشعور المسيطر على التجربة الوجدانية، وتنبثق من الخيال الشعري الذي يتوق إلى خلق التآلف والانسجام والتلاؤم ومن هنا فإن الصورة الشعرية ليست لوحة أو مشهداً مفروضاً على المتلقي تشلُّ خياله بما تملّيه من أحداث وأصوات وأشكال، وإنما هي مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقي آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعي النفسي الخاص؛ وبما تخلقه من أصداء متحاورة شكلية كانت أو دلالية، فتتشط خيال المتلقي بما تنشره من إيماءات واسعة يردد صداها في كل جزء من أجزاء العمل الفني.

# إيقاع الصورة في

## الشعر العباسي الأول

تميز العصر العباسي الأول بتركيبية اجتماعية معقدة، فقد تنوعت فيه الأجناس والشعوب، واختلفت فيه المذاهب والمشارب والثقافات والحضارات، مما خلق نوعاً من الصراع بين الأفكار والمعتقدات، ولد بدوره أشكالاً من القلق والتوتر والضياع، مما قوى الإحساس بالعزلة والغربة وترك بصماته واضحة على الشعر خاصة، فأنكفأ الشاعر على ذاته يسعى لتحقيق لها نوعاً من الانسجام والتوازن من خلال شعره، مجسداً رؤاه ومواقفه الوجدانية التي يحلم بتحقيقها، وكانت الصورة أهم عنصر من عناصر الشعر يجسد من خلالها أحلامه ورؤاه تلك، إذ هيأت له عالماً وجد فيه راحته وانسجامه<sup>١</sup>.

هذا التحول في البنية الداعلية للشاعر برز واضحاً في بناءه الفني، صحيح أن الأوزان مالت نحو الخنفة والسهولة، لكن التحول الحقيقي كان في البناء الداخلي للقصيدة، فقد أصبحنا نقف على قصائد تبدأ وتنتهي لتعبر عن تجربة شعرية تصور موقف الشاعر في لحظة وجدانية واحدة، وهي سمة نلمسها عند المحدثين من كبار شعراء العصر العباسي الأول، وفيها نجد الكثير من الصور المبدعة، والخالقة للمعنى،

<sup>١</sup> محمد زكي العشماوي: موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت،

ولا غرابة في ذلك فالشعر في هذا العصر كان لا يزال في مأمن من سطوة النقد المنطقي القائم على النظرة الشكلية المحدودة، لذا فهو يمتلك بنور تطوره الفطري على الرغم من أن الشعراء أنفسهم لم يسلموا من تيار الثقافة القائمة على الفلسفة والمنطق، لكن شاعريتهم لم تغب، ولم تمت تحت وطأة التنظير النقدي الذي ساد فيما بعد، والذي أدى إلى موت الشاعرية والفن الرفيع.

ومن هنا يمكننا أن نجد في هذه الفترة من حياة الأدب فناً رفيعاً تتجلى فيه مظاهر الشعر الخالد، ويحتضن في أعماقه أصول الشاعرية الحقبة، وهذا ما سنحاول تبينه من خلال تتبعنا للمسار الإيقاعي للصورة في نماذج من شعر هذا العصر.

#### ١- إيقاع الصورة في نموذج من شعر بشار بن برد:

إذا كان بشار بن برد قد فَقَدَ ناظره، فإن غياب البصر قد ساعده ليركز حواسه الأخرى على ماحوله، فيتلقف ماتقله إليه ليعالجه في غيخته الشعرية الفذة، بما يحمله من مشاعر وأحاسيس، ويضفي على عالمه فيضاً من رؤاه وأحلامه، وينسق صوره وفقاً لما توحيه أذناه وغيخته، ومواجهه من علاقات تتشعق بشيء من الغموض حيناً، وبشيء من الإبهام حيناً آخر، إذ تتداخل الأشكال في اتلاف فني مفاجئ، متميز نابع من أعماق تجربته، يقول بشار<sup>١</sup>:

ياليلتي تزدادُ نُكْرًا

من حُبٍّ من أُحِبَّتْ بكرا

<sup>١</sup> بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، ج ٤، ص ٥٥ - ٥٦.



حوراء إن نظرتُ إلي—  
 لك سقتك بالعينين حمرا  
 وكأن رجعَ حديثها  
 قطعَ الرياضِ كُسينَ زهرا  
 وكأن تحتَ لسانها  
 هاروتُ ينفثُ فيه سحرا  
 وتحالُ ما جمعتُ عليـ  
 وثيابها ذهباً وعطرا  
 وكأنها بردُ الشرا  
 بـ صفا ووافقَ منك فطرا  
 جنيةٌ إنسيةٌ  
 أو بين ذاكِ أجلُ أمرا

يقدم الشاعر في هذه الأبيات صورةً لفتاته الحسناء من خلال عدة صور جزئية، لا يجري فيها وراء أوصافها الخارجية، ودقائق مفاتها الشكلية، وإنما يأتي باللمحات الشكلية مسربةً بهالة من المؤثرات الوجدانية، فيجعل المتلقي يشعر بحمال الفتاة دون أن يتمثل تفاصيل هيتها وشكلها.

ومع أن أغلب الصور اعتمدت على التشبيه لكن تحليلها كان يتأبى على علاقة المقارنة بين الطرفين، لأنهما يتباعدان، لكنهما لا يتنافران داخل سياق الصورة الكلية، بل تتألف الأطراف، كما تتألف الصور الجزئية في انسجام وتوازن تلبس معه الفتاة

ذات جمال أخاذ، فالشاعر لم يقدم وصفاً شكلياً ليمتع المتلقي باستحضار صورتها بل جعله يشعر بسر جمالها الذي يكمن في تأثيرها السحري وما يحمله من نشوة ومخدر يتسرب لا إلى حاسة البصر وحسب، بل إلى جميع الحواس عبر حركة إيقاعية نشطة، فالاستعارة المتمثلة في قوله (سقتك بالعينين خمرًا) لا تقتصر على ما في الفعل من إحياء بالحركة، بل إنها حركة مصحوبة بتأثير يخدر الأعصاب، ويبعث النشوة في النفس.

أما حديثها فهو كقطع الرياض كسين زهرا، وهو من التشبيه التمثيلي الذي أصحب به القدماء، (لأنه يقبل التحزوة بتشبيه أجزاء الهيئة المشبهة بأجزاء الهيئة المشبه بها، إذ تُشَبَّه مقاطع الكلام وفواصله بقطع الرياض، وتُشَبَّه معاني الكلام البديعة بخضرة الرياض، ويشبه مافيه من اللطائف والحسنات الزائدة على شرف المعنى بزهرة الرياض)<sup>١</sup>.

هذا الموقف من التشبيه كان نتيجة للنظرة الجزئية التي اقتطعت الصورة من سياقها العام، وفصلتها عن جسد القصيدة، فحرمتها من الحيوية والنضارة، لأن الجامع بين طرفي التشبيه يبدو من خلال الصورة الكلية طيفاً يرقى وفق حركة إيقاعية ناجمة عن حركة العين في تردادها بين ألوان الزهر في الرياض، وهذا من شأنه أن يولد علاقات خاصة من الصفاء واللمعان تبعث على استجابات من الانفعالات لها علاقات منسجمة، وهذا ما أوضحه محمد بن زكريا الرازي، من أن (الصور الجميلة إذا جمعت إلى صورتها حسن الأصباغ المألوفة من الأصفر والأحمر والأخضر والأبيض، مع ضبط

<sup>١</sup> بشر بن برد؛ ديوان بشر بن برد، ج ٤ ص ٥٦، هلمش ٢.

نسبة المقادير، فإنها تشفي الأخلاط السماوية، وتزيل الهموم الملازمة لنفس الإنسان، وتزيل الكدورة عن الأرواح<sup>١</sup>، إذا الشاعر في هذه الصورة يستكمل عناصر النشوة والراحة التي يحسها عند سماعه حديث فتاته.

ويؤكد هذا الاتجاه البيت التالي، فقد بين الشاعر أن تأثير كلامها في نفس سامعها تأثير (جاذب لنفسه إلى طاعتها بتأثير السحر)<sup>٢</sup>، (ومن الجائز أن يكون لرجع الحديث أثر في إنعاش الجسم، وإحياء النفس، ومن الجائز أن يكون في قطع الرياض المكسوة بالزهر معنى الأنوثة، والأمومة مقترنتين)<sup>٣</sup>.

ولا يقتصر تأثير النشوة على الذوق والبصر بل يستولي على حاسة الشم فهي ذات جسد كالذهب ورائحة كشذى الأطياب، ولا يخفى مالمذهب والروائح العطرة من تأثير وإنعاش، (وجسم هذه المحبوبة جوهر مصفى، يرمز إليه بالذهب أو هو قد استحال إلى عطر، كل أولئك يواعد بين هذه المحبوبة وكثافة المادة، ويطلق حولها جواً من السحر)<sup>٤</sup>.

ويبلغ في وصف هذا التأثير الذروة حين جعلها كالماء الصافي البارد في فم الصائم الصدي، فأى لذة بعد تلك اللذة: الماء البارد بعد العطش والضعف، وهي

<sup>١</sup> طهريق الشريف: للفن واللائن، ص ٨٩.

<sup>٢</sup> بشر بن برد: الديوان، ج ٤ ص ٥٦، هامش ١.

<sup>٣</sup> تلمر سلوم: الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ط ١، مطبعة عكرمة، ١٩٩٣، ص ٢٧٨.

<sup>٤</sup> المرجع السابق: ص ٢٧٩.

صورة لا يهدف الشاعر من ورائها عقد مقارنة بين فتاته والماء وإنما أراد ذلك الأثر الأسطوري الذي لا يمكن لأي هيئة أو شكل أن يجسدها.

في هذا السياق نلمس التناسق والتوازن بين مكونات الصورة الكلية والتي تنتظم في مدار فكرة التأثير الوجداني لهذه الفتاة، بدءاً من حديث العيون، إلى حديث اللسان، إلى حديث الجسد النهي المعطر، وانتهاءً بالفتاة بكل ما فيها من محاسن ليس لها مثيل في عالم الإنس والجن، فتأثيرها أجلُّ من ذلك وأعظم... في هذا السياق لا تخرج الصور الجزئية عن الإطار العام، فالخمرة توحى بعالم النشوة المطلقة، والرياض بأزاهيرها عالم جميل تنوق النفس إلى الارتياح بين أحضانها المشرقة، وهاروت يحملنا إلى آفاق سحرية غامضة وبعيدة... والذهب والعطور والماء السلسليل... كل ذلك يدور في فلك التأثير الرائع لحسناء بشار.

وهذا ما جعل كل العلاقات البعيدة والمتنافرة تتآلف وتخلق إيقاعاً منسجماً حقن في القصيدة روعتها وخلودها.

٢- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي نواس:

إذا كان بشار بن برد قد استلهم رصيده الفني من عالم العتمة، وجاهد كي يضيء مساره بصور لافتة ومتميزة، امتزج فيها الواقع بالوهم، فإن خمرة أبي نواس منحت عالمه لمسة سحرية ارتفعت به إلى آفاق بعيدة، وأعادته إلى روحه الانسجام والتوازن، فنشوة الخمرة كانت تبعده عن الوعي والإدراك، وتحرره من إسار العقل،

لتلقيه في غياهب الوعي الداخلي، أو بالأصح في أحضان اللاوعي، حيث تتكشف  
عظمة الجهول، وتضيء مصابيح المعرفة الحقيقية، يقول:<sup>١</sup>

كأن بقايا ماعفا من حبابها  
تفريق شيسر في سواد عذار  
تردت به ثم انفرت عن آدمه  
تفري ليل عن ياض نهار

لقد استطاع أبو نواس بما أوتي من قوى خيالية وهبتها له لمرته أن يخضع  
الأشياء والعلاقات لفلسفته العميقة التي حصلها عن علماء عصره، مما قاده إلى نوع من  
التجريد الذهني، وأضفى على عناصر صورته رؤية فلسفية خرجت به على المألوف،  
فإذا العلاقات بين الأشكال والأشياء والمعاني تتغير، وتبدو في أغلبها غير متوقعة  
يوشحها شيء من الغموض، يقول:<sup>٢</sup>

كأنها حين ممطو في أعنتها  
من اللطافة في الأوهام عنقاء  
تبني سماء على أرض معلقة  
كأنها علق، والأرض بيضاء

<sup>١</sup> الحسن بن هاني: ديوان ابن نواس، ص ٤٣٥.

<sup>٢</sup> المرجع السابق: ص ٦٩٦.

وبذلك استطاع النواصي أن يعتاض عن الخارج بالداخل<sup>١</sup>، وأن ينتصر على قيوده المادية المرتبطة بالزمان والمكان، وأن ينطلق بعيداً إلى عوالمه الخاصة، فإذا بالتجربة النواصية تتم في (مناخ من الرمز حيث يبدو العالم والطبيعة مجتمعاً آخر، تتحقق فيه - بقوة الشعر - أحلام الشاعر ولقاءاته مع نفسه)<sup>٢</sup>، ويحقق له التوازن بين متناقضات عصره وبيئته وواقعه، وكذلك بين متناقضات عالمه الداخلي.

إن (الرموز الشعرية التي يتكئ عليها أبو نواس تنقلنا بعيداً عن نصها المباشر، إنها تتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص الشعري، إنها قبل كل شيء معانٍ خفية وإيحائية تصدر عن الأفاصي في نفس أبي نواس ونحملنا معها في رحيلها وتطلعها)<sup>٣</sup>.

هذا ما يتحلى لنا في الأبيات التالية:<sup>٤</sup>

غَنَّا بِالطَّلُولِ كَيْفَ بَلَيْنَا  
وَأَسْقِنَا نَعِيطُكَ الثَّنَاءَ الثَمِينَا  
مِنْ سَلَاكِ كَأَنَّهَا كُلُّ شَيْءٍ  
يَتَمَنَّى مُخَيَّرٌ أَنْ يَكُونَا  
أَكَلَ النِّهْرُ مَا تَجَسَّمُ مِنْهَا  
وَتَبَقَّى لِأَبْهَامِ الْكُنُونَا

<sup>١</sup> محمد زكي العشماوي: مواقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص ١٩٦.

<sup>٢</sup> علي أحمد سعيد (أدريس): مقدمة للشعر العربي، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٩.

<sup>٣</sup> تاجر مبلوم: الأصول، ص ٢٨٠.

<sup>٤</sup> الحسن بن هاني: ديوان أبي نواس، ص ٣٠.

فلإذا ما اجتليتها فهباء  
 بمنع الكف ما يبيح العيون  
 ثم شجّت فاستضحكت عن لآل  
 لو تجمعن في يد لاقتنينا  
 في كؤوس كأنهن نجوم  
 جاريات بروجها أيدينا  
 طالعات مع السقا علينا  
 فلإذا ما غربن يغربن فينا

ما إن يلج الباحث عالم الخمرة عند النواصي حتى تطالعه باضوائها وأنوارها فلا يشعر إلا وهو وسط عالم سحري من عوالم ألف ليلة وليلة، عالم سرمدى يتخطى الزمان والمكان، فيرتد به حيناً إلى عهود ما قبل التاريخ ويصعد به حيناً إلى أعالي السموات، ليغوص به أحياناً أخرى إلى أعماق النفس حيث يتحول عالمه الداخلى إلى فضاء أثري واسع، ويتحول من عالم مملوء بالمتناقضات والاضطراب إلى عالم الضوء والنور، فيعيش حالة النشوة التي تعيد إليه الانسجام والتلاؤم (والخمرة من هذه الناحية حلم ولها فعل الحلم: تكتشف المجهول سواء في الذات أو في الطبيعة، وتقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا في ماوراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لانراه، ولا نحسه، وتجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحداً)<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> تلمر سلوم: الأصول، ص ٢٨٣.

ومنذ بداية الأبيات يضعنا الشاعر في غمار تجربته الخمرية، وذلك باستعماله الضمير الدال على الجماعة، مما يساعد على سرعة الاندماج في جوه الشعري، الذي ينقسم إلى مرحلتين متقابلتين، ومتناظرتين، الأولى منهما تبلو فيها الخمرة أمنيةً يتمناها كلٌ غير، وكما أن الأماني تكون كبيرة في مقتبل العمر وتتضاءل مع تقدم الزمن كذلك حمرة أبي نواس، يأكل الدهر ما تجسم منها حتى إذا لم يبق منها إلا لبابها المكنون، أصبحت هباءً، وروحاً أثرية، وأمنية ضائعة تخيلها العيون ولا تستطيع الأيدي الإمساك بها.

وهنا تأتي المرحلة الثانية حيث يطالعنا التحدي النواصي بقوة وتصميم، فإذا كانت الأمنيات صعبة المنال، فإنه يستطيع أن يستحوذ عليها من خلال امتلاكه لعالم الخمرة بكل ما فيه من نشوة وتسام، ففي عبارة (ثم شجحت) ينقلنا الشاعر من عالم الأمنيات البعيدة إلى أرض الواقع الصلبة، فنصحو على وقع هذه الكلمة بما تحمله من صور وإيماءات واسعة، بحروفها وأصواتها الانفجارية الشديدة وصيغتها المشددة المبنية للمجهول، ولولا أن حرف العطف خفف من أثر الاصطدام حين أفاد التمهّل والثاني، لكان الانتقال أعنف وأشد وطأة.

ولا تقف إيماءات العبارة عند أصوات الفعل وما أحدثه من ضجة، بل كذلك حمل إلينا قوة تصميم الشاعر على نيل ما يرغب فيه، فالأمنيات تتحقق في اقتحام عالم الخمرة التي ما إن شجحت حتى افترت عن لآلئ الحياة وأنوارها، وقد حمل فعل (فاستضحكت) عالم الإشراق الذي صمم الشاعر على نيله واستخلصه من واقعه رغماً عن أنف التحديات، فصيغة الفعل (استفعل) في اللغة تدل على طلب الشيء



والجهد في الحصول عليه، والخمرة لم تضحك من ذاتها وإنما شُححت حتى افترت عن كنوزها لذا ربط بين الفعلين (شُححت فاستضحكت) بالفاء السببية المعقبة.

وهنا يتحول الحلم إلى واقع، والأمني إلى مكاسب حاضرة، فقد حاز الشاعر بخمرته على كل ما يتمنى، بل إن الواقع أجمل من الأمنيات، فإذا كانت صورة الأماني باهتة ساكنة، يكتنفها الهباء، ويتأكلها الدهر لتبقى مكنونة، فإن صورة الواقع تعج بالحركة والحياة وتنطلق بالشاعر إلى آفاق السماء، فإذا كووس الخمرة بنجوم، لكنها ليست بنجوماً ساكنة بل تجري بأيدي الشرب التي ارتفعت لتصبح بروجاً تموج بأضوائها مع السقاة، فتتبر حياة الشاعر وتهبها الريح والحيوية، فإذا ما غربت اتجهت إلى حلق شاربها، لتتحول في داخله إلى فضاء شاسع لا حدود له.

في هذه القصيدة نحن لسنا أمام لوحة جامدة، أو صورة فوتوغرافية فرضت إيقاع حركتها، وهندسة خطوطها على عيوننا وخيالنا، إنها لحظة حية انتقلت إلينا عبر حدود الزمن، ليعيش قارئها إحياءاتها كأنه يعيشها منذ ألف ومئتي عام تقريباً، يعيشها بكل ما فيها من رؤى وأحاسيس وانفعالات وإحياءات، لكنها ليست الإحياءات نفسها التي كان النواصي يعيشها، وإنما في الدرجة نفسها من الحيوية والحرارة، مما يجعل من هذا العمل أثراً فنياً خالداً، لأنه يجسد مشكلة أزلية، يعاني منها الإنسان في كل عصر، إنها صراعه مع الزمن، صراعه مع الواقع بكل متناقضاته.

هذه الصورة التي تمتد على كامل الأبيات لم تستحوذ على روعتها من خلال ما فيها من تشبيه الخمرة بالأمنيات، التي يتمناها كل مخير ولا بسبب الاستعارة في قوله (أكل الدهر ما تجسم منها)، أو بسبب غيرها من التشابيه والاستعارات، لأن الصور

الجزئية لو أخرجت منفردةً من القصيدة، لكانت صوراً باهتة عادية متداولة، فقوله (أكل الدهر) استعارة معروفة، وكذلك تشبيه كؤوس الخمر بالنجوم يتكرر عند شعراء الخمرة منذ القديم، بل إنه يتكرر في ديوان أبي نواس في قصائد كثيرة، لكنه في هذه القصيدة له مذاق آخر ومرآى جديد، فقد اكتسب روعة مختلفة، وإحساسات جديدة ناجمة عن تناسق الصور وانسجامها داخل السياق الخيالي للصورة الكلية.

فالسباق الخيالي للصورة الكلية اتخذ مساراً إيقاعياً خاصاً، قام على التقابل والتناظر بين محوري الصورة الكلية: صورة (الأمنيات - الخمرة)، وصورة تحقق (الأمنية - الخمرة)، والصورة الأولى تمتد من البيت الثاني حتى الرابع، والثانية تمتد من البيت الخامس حتى السابع، وفي كلٍّ منهما تتوالى أجزاء الصورة في إيقاع يتسق مع سياق المحور الأصلي للحظة الشعرية.

الحركة في الصورة الأولى تتجه من أطراف الدائرة إلى المركز، أي من المحيط الواسع وتندرج في التضييق حتى تصل إلى نقطة المحور، فالخمرة كانت أمنيات واسعة، تأخذ معنى الشمول فهي كل شيء يمكن أن يتمناه المرء، ثم تبدأ بالتناقص شيئاً فشيئاً مع مرور الزمن حين يأكل الدهر ما تجسم منها حتى يصل بها إلى الجوهر، أو إلى المركز عندها ينتهي إلى الهباء والوهم، فإذا ما حاولت اليد نواله امتنع الإمساك بما تتخيله العيون.

في الصورة المقابلة تبدل الحركة بعد فترة تأمل مع حرف العطف (ثم) لتنتقل بعدها من المركز لتتوسع تدريجياً نحو أفق لاحدود له، إنها تبدأ من سطح الخمرة المختومة، التي شق وجهها ليفتر عن انفتاح وإشراق يأخذ بالتوسع مع انتشار أضواء

الخمرة، فيقابل ما في الصورة الأولى من إحياء بالتواري والاحتجاب عبر كلمات :  
(الهباء، المكنون، الأمنيات..)، وما كان يستحيل في الصورة الأولى يتحقق في الصورة  
الثانية، فاليد تمسك ما استحال إمساكه، والأمانى تتحول إلى واقع ملموس.

وتنطلق حركة النشوة في عالم أثيري فتوسع من محيط فم خابية الخمرة إلى  
كؤوس الشارين، لتصبح أنجماً جارياتٍ في السماء، ولكنها ليست سماءً محدودة بل  
هي ممتدة مع حركة تلك النجوم، فإذا ما غربت النجوم اتجهت إلى فضاء لا حدود له  
يمتد داخل جوف الشارين، حيث يسطع اللاوعي بالمعرفة الحقيقية.

وهكذا استطاع النواصي أن ينسج مسار الإيقاع البياني للصورة الكلية وفق  
نظام إيقاعي يقوم على التقابل التناظري بين الصورتين، تتدرج الحركة في كل منهما  
في تتابع خفي لا يكاد المتلقي يشعر به، وهذا ما أضفى على الصور الجزئية المألوفة جدةً  
وبراعةً، بل إنه منحها طابعها الفني الخالد، الناجم عن زخمها الإيحائي، وإيقاع  
حركتها، وانتظام عناصرها.

في مثل هذه الصورة تتمحي الحدود بين الشعور والفكر، ويتداخل الإدراك مع  
الوجدان، وبالتالي تتداخل الحركة النفسية الداخلية مع حركة الفكر والوعي،  
وتتفاعلان فتتحولان إلى حلم وكشف وإشراق.

٤- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي تمام:

كان شعر أبي تمام الطائي من النماذج الفريدة التي مثلت ذوق العصر العباسي  
الأول وثقافته فقد استطاع أن يتمثل جميع اتجاهاته الفنية ويستوعب النضج العلمي

والفلسفي بمختلف تياراته، ليخرج بأسلوب لم يسبقه إليه شاعر آخر وذلك بما امتاز به من ذكاء حاد، وذهن متوقد، وحس مرهف<sup>١</sup>، مكنه من تمثل الاتجاه الفني المزخرف الذي طغى على ذوق المجتمع، والذي تجلّى في جري الناس وراء الزخرف والتنميق في كل مناحي الحياة، كما مكنه من استيعاب معارف عصره الفلسفية والأدبية التي اتخذها نبعاً ثراً لمعانيه وصوره، وأساساً بنى عليه عالمه الشعري القائم على اللذة العقلية مما جعل الصورة عنده تتسم بغلبة النشاط العقلي على الجانب الشعوري بها، فإذا بها تبهر المتلقي بعلاقاتها العميقة قبل أن تمس مشاعره وأحاسيسه، إذ يظهر فيها جهد الشاعر وجريه وراء العلاقات الفريدة التي تسربت إلى شعره من مجادلات الفلاسفة والفقهاء والتي جند لها غرائب الألفاظ مما نقّب عنه في أمهات الكتب ومصادر اللغة، وهذا ما جعلها تتشعّح أحياناً بغلالة من الغموض لا ينفذ إليها إلا ذو علم وثقافة عميقة، إلا أن (الناس كانوا قد تعودوا أن يدلوا باللغة على معانٍ قريبة، لاسيما في الشعر، وكانوا قد ألفوا - ولا سيما في هذا العصر - أن يجدوا التعمق والتقصي وتغير الألفاظ والمعاني الجديدة عند الفلاسفة والمتكلمين، فلما رأوه عند شاعر كأبي تمام، يجد من اللغة مشقة، فيتكلف بعض الغريب، ويحمل الألفاظ أكثر مما تحمل وجدوا في ذلك حرجاً ومشقة ولذلك أنكروا على أبي تمام هذا الإغراب، وهذا التكلف في التعبير)<sup>٢</sup>.

ومن هنا كان تلوق صوره أمراً يحتاج إلى شيء من التأمل العقلي والتمثل الذهني، وهذا النوع من الصور يصدق فيه ما أورده طه حسين من تعريف "بول

<sup>١</sup> يوسف خليل: تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١، ص ١١٢.

<sup>٢</sup> طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ١١٤، ب، ص ٩٧.

فاليري"، فهو (الكلام الذي يراد منه أن يحتمل من المعاني، ومن الموسيقى أكثر مما يحتمل الكلام العادي، والشاعر المجيد حقاً يمتاز من غير المجيد بأنه إذا تحدث إليك لم يمكنك من أن تسير معه كما تسير مع نفسك، وإنما يضطرك أن تفكر وتجهد نفسك في أن تفهمه وتحسه، وتشعر معه)<sup>١</sup>.

لقد استطاع التمامي أن يتكر من الصور ما يدفع المتلقي إلى إعمال ذهنه، والسعي وراء الفكرة، واستلهامها من نسيج علاقاتها المتشابكة.

وللوقوف على أبعاد النشاط العقلي، وتفاعله مع النشاط الشعوري عند أبي تمام رأينا أن نختار أحد نماذج الرثاء، لرصد الحركة الإيقاعية الناجمة عن صراع هذين العنصرين.

يقول في رثاء محمد بن حميد الطائي<sup>٢</sup>:

كلذا فليحلّ الخطبُ وليفدح الأمرُ  
فليسَ لعينٍ لم يفضْ ماؤها عذراً  
توفيتَ الآمالُ بعدَ محمدٍ  
وأصبحَ في شغلٍ عن السفرِ السُفَرُ  
وما كان إلا مالاً من قلٍّ ماله  
وذخراً لمن أمسى وليسَ له ذخرُ

<sup>١</sup> المرجع السابق: ص ١٠٥.

<sup>٢</sup> حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب للتبريزي، تحقيق محمد عبدو عزلم، دار المعارف، ١٩٦٥، المجلد الرابع، ص ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤.

وما كان يدري مجتدي جود كفو  
إذا ما استلهمت أنه خلّق العسرُ  
ألا في سبيل الله من غطلت له  
فجاء سبيل الله وانشعر الثغرُ  
فتى كلما فاضت عيون قبيلة  
دماً ضحكت عنه الأحاديثُ والذكرُ  
فتى مات بين الضرب والطعن ميتة  
تقوم مقام النصر إذ فاته النصرُ  
وما مات حتى مات مضرب سيفه  
من الضرب واعتلت عليه القنا السمرُ  
وقد كان فوت الموت سهلاً فردّه  
إليه الحفاظ المرّ والخلق الوعرُ  
ونفس تعاف العار حتى كأنه  
هو الكفر يوم الروع أو دونه الكفرُ  
فأثبت في مستنقع الموت رجله  
وقال لها من تحت أحمصك الحشرُ  
غدا غلوة والحمد نسج ردائه  
فلم ينصرف إلا وأكفائه الأجرُ

## تردى ثياب الموت حمراً فما أتى

لها الليل إلا وهي من سندسٍ خضرُ

بعد أن بدأ التمامي قصيدته بما يوحي بعظيم الفاجعة، وهول المصائب انتقل إلى تعظيم المرنى، وتعداد مناقبه، وذلك وفق ثلاثة محاور في محاولة لتعليل عظمة الخطب بفقدان ذلك الرجل العظيم، المحور الأول يصور كرمه، والمحور الثاني يصور شجاعته وبلاءه، والثالث يصور منزلته بعد استشهاده.

وقد استقل البيت الأول بأن كان مدخلاً يفاجئ السامع بالنبا العظيم، والحدث الجلل، مما يجعله يعيش لحظات الصدمة عند تلقي نبا كهذا النبا المروع، لكن الشاعر بعد ذلك ينقاد لطبيعة تفكيره المنطقي في تسويغ ضخامة الفاجعة وفداحة الخسارة.

ومع ظهور النشاط الذهني الذي جعل الشاعر يجري وراء العلاقات المنطقية، تراجع مشاعر الحزن والجزع، وتفقّد شيئاً من حدتها حين جاء بصورة الآمال وقد توفيت، وهي استعارة باهتة تقوم على التناسب المنطقي بين الطرفين، فغياب الآمال كموت الكائن الحي في الزوال المادي، ومع أن الشطر الثاني كان أكثر حيوية وتمثيلاً للموقف الوجداني حين كنى عن عظيم الفاجعة بانشغال الناس عن أعمالهم، فإن الصورة لم تلبث أن تراجعت في البيت الثالث حين أورد صورتين مكررتين لمعنى متداول، ليس فيهما ما يلفت سوى المبالغة، وتلك المجانسة بين (مال - ماله) و (ذخراً - ذخراً)، وذلك التقسيم الإيقاعي الذي قام على التقابل البنائي المتوافق مع التقسيم الوزني للشعر، مما جعل كل شطر مستقل بجملة تامة معنوياً وبنائياً، وهذا بدوره

أورث البيت صدى صوتياً وإيقاعياً يقوم على التقابل المتوازي بين الشطرين، عدا عن التقابل الخيالي بين الصورتين.

وكان التمامي أحس أنه لم يأتِ بجديد، فأضاف في البيت التالي مشهداً يصور مدى تأثير المراثي في حياة الفقراء، فحياتهم لم تعد وعرة بوجوده، ولم يعد يشغلهم الخوف من العسرة، لأن الرزق أصبح سهل المنال، ومع أن المعنى العام يدل على سهولة العيش واطمئنانه، فإن إيجاءات الصورة وتركيب اللغة لا يوحيان بذلك، فالعسر الذي توج القافية انعكس على إيقاع الألفاظ التي توالى فيها حركة الكسر في الشطر الأول أربع مرات (وما كان يدري بجندي جود كفه)، ومع أن حركة الكسر تحمل الإيجاء بالحزن والأسى، إلا أن توالي صوت الجيم في كلمتين متجاورتين في العبارة نفسها شكل ثقلاً في النطق، ويخفف من الإيجاء بالحزن.

هذا إضافة إلى أن بحجي الاستعارة جملة معرّضة داخل الجملة الطويلة الممتدة على كامل البيت جعل عملية تمثيلها ليست بالسهولة المرجوة، بل تحتاج إلى شيء من التأمل، فقد تشابكت أطرافها وكادت لاتبين داخل ذلك السياق، مما جعل تذوق الصورة يحتاج إلى التأمل الذهني لربط تلك العلاقات العقلية، وهذا ما أساء إلى إيقاع الصورة، فبعد أن تمثل المتلقي المعنى على حقيقته تأتي فجأة الاستعارة لتعقد الصلة بين الكف والغمامة الممطرة لتعود مرة أخرى لمتابعة تنمة الخير الذي بدأ في الشطر الأول، مما ولد نشازاً في تركيب الصورة، وحرمها من آفاقها الفنية.

وهنا تنتهي صورة الكرم لينتقل إلى صورة أخرى من مناقب ذلك الفارس، ولكن عبر بيت مهد لهذا الانتقال، يصور فيه سبل الكرم وقد عطّلت وتركت الثغور



شاغرة، لأن ابن حميد خرج مجاهداً في سبيل الله، وأخبار شجاعته ملء الأسماع والأبصار.

ويبدو أن إقدام الفقيده وبلاءه حرك شاعرية التمامي، وألهم عاطفته، فتطفو على كثير من أجزاء الصورة وتكسيها تألقاً، مما جعله يقدم صورة من أروع صور البطولة، وقبل أن يلج بنا ساحة المعركة مهّد ببيت جعل الإحساس بالروعة يستولي على المتلقي، حين صور كل القبائل تبكي دماً لفقد ذلك البطل، ويسوقه نشاطه العقلي ليقرن هذه الحال مع صورة مضادة تصور أخبار ذلك الفتى الشجاع تشرق بالضحك، فجمع بين البكاء والضحك في صورة واحدة محققاً بذلك شغفه الذي عُرف به في الجمع بين نوافر الأضداد، إذ كان الطائي يقصده ويتعمده<sup>١</sup>.

هذا الجمع بين المتضادات كان له أثر كبير في خلق نوع من الحركة الإيقاعية الشكلية القائمة على التوتر، الذي يؤدي إلى شيء من الانسجام، وهو عند أبي تمام انسجام شكلي يولد الدهشة والإعجاب، لكنه يحرم الإيقاع من تأثيره الوجداني وفاعليته في خلق الحركة الكلية للنص.

إن صورة البكاء دماً بما يصاحبها من تأثير وجداني تكاد لاتعمق مشاعر المتلقي حتى تأتي صورة الضحك مباشرة لتحديث تراجعاً مفاجئاً يحدث بدوره خرقاً في حركة الانفعال الوجداني، ويحتاج المتلقي عندئذٍ إلى بعض الوقت ليستعيد انسجامه النفسي مع مسار الحركة التصويرية، القائمة على النشاط الذهني، وفي أثناء ذلك

<sup>١</sup> شوقي ضيف: لفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط ٩، بحث، ص ٢٥٠.

يكون تطور الحركة الوجدانية قد تراجع وخذت العاطفة، وهذا ما جعل مشاعر الحزن والأسى تقف عند حدود البيت الأول من القصيدة لاستعدادها.

وفي البيت الثاني يبدأ الشاعر بتصوير شجاعة ابن حميد وبطولته الأسطورية، معتمداً في ذلك على حركة التقابل سواءً كان ذلك التقابل بين صورتين أو معنيين، أو بين صورة ومعنى، إذ استطاع أن يستغل كل إمكانات التقابل البلاغي في تحقيق الإيقاع الخاص لصورة المرثي، ففي البيت السابع نراه يحول موت ابن حميد إلى نصر كبير، فبعد أن قرر في الشطر الأول موته بين الطعن والضرب، ومكابدة أهوال المعركة فإذا بنا في الشطر الثاني نفاجاً بانتصاره... هذا الانتقال السريع من حال إلى حال معاكسة من شأنه أن يحدث نوعاً من التوتر لكنه لا يستمر طويلاً إذ يؤدي بعد تأمل ذهني إلى نوع من الانسجام المصحوب بالدهشة والإعجاب، ويخرج المتلقي بمجملته من المعاني والإيماءات الكامنة وراء هذا التقابل المتوازي بين الموت والنصر، فهما لا يجتمعان إلا في مواقف البطولة الأسطورية، وينمّان عن ملاقة لا يطيقها إلا الأشرار من المقاتلين، مما يوحي بعظمة ذلك المقاتل الصنديد الذي لا يعرف التراجع.

وحتى يُقنع التمامي سامعيه بهذا الجمع بين المتضادات نراه يفصل في صورة تلك الميثة المشرفة، فالمرثي ظل يقاتل ويجهاد حتى أفنى سيفه، ولا يفنى حد السيف إلا بكثرة الضرب والطعان مما يوحي بكثرة الخصوم الذين أشهروا سيوفهم في وجه المرثي فلما مات السيف مات الفارس، ولكن ليس بطعنة من سيف خصمه، فالخصوم لا يجرون على مواجهته، وإنما كان موته بعد أن انتالت عليه الرماح من كل صوب،

لكنها لم تنله بسهولة، وإنما بعد أن تكسرت فوق جسده القوي، وهذه ميتة لاشك أنها تقوم مقام النصر إذ فاته النصر.

ويسترسل في البيت التالي ليكشف عن أبعاد تلك الميتة المشرفة، فقد كان بإمكان ذلك الفارس أن يتدارك الموت ويحافظ على حياته، إذ (كان فوت الموت سهلاً لكن محافظته الشديدة على الأخلاق الحميدة، وحرصه على الحرمات رداه إلى مجابهة الموت، وهنا أيضاً تعتمد الصورة على التقابل الإيقاعي:

الحفاظ على الحياة بفوت الموت // الحفاظ على الحرمات بالارتداد إلى مجابهة الموت

وهو تقابل خفي لأن إبراز هذا التقابل سيولد إيحاءً باضطراب حركة الفارس وتردده في دفع الموت أو الإقبال عليه وبالتالي سيبدو ضعيفاً متردداً، لذا جعله لايرضى بأن يفوت الموت، ولم يقل (يفر من الموت)، فالقرار لمن يجبن، أما الفوت فهو الترك لمن يختار ويقرر، ومن هنا بدا لنا ذلك الفارس صلباً قوياً، وتبرز صورته هذه بما تحمله الكلمات من إichاءات بالصلابة والقوة مثل (الحفاظ المر)، (الخلق الوعر)...

وعلى عادة التمامي فإنه يسهب في مدّ أبعاد الصورة، فيتابع في البيت التالي مفصلاً فكرة الحفاظ المر، والخلق الوعر، فذلك الفارس أوتي نفساً تكره العار، وترى في الفرار ليس العار وحسب، بل الكفر والمأثم، وقد جاء الفعل (تعاف) يحمل الإيحاء بأنفة ذلك الفارس ونفوره من المنلة، وكراهيته للعار، مما يؤكد مايتصف به من شمائل كريمة، وأخلاق رفيعة.

هذا الإيقاع القوي في التقابل الحاد بين المتضادات يبرز من خلال الصورة الجزئية في البيت التالي: (فأثبت في مستنقع الموت رجله)، هذه الصورة تمثل ذروة الحركة الإيقاعية في تشكيل صورة المعركة، فمنذ أن بدأت تلك الحركة مع البيت السابع كانت ترتفع شيئاً فشيئاً لتصل إلى نقطة اكتمالها عندما بدا لنا المرثي وكأنه جبل شامخ يقف وسط مستنقع من الأوحال الرخوة الغائرة الكريهة، لكنه ليس أي مستنقع، إنه مستنقع الموت الذي يستحيل على أي قدم أن تثبت فيه، ومع ذلك فقد ثبت قدمه فيه، وقرر أن يكون تحت أحمصه الحشر، وهنا تظهر براعة التمامي في نسج العلاقات بين عناصر الصورة الجزئية، ولا سيما حين يتحرر شيئاً ما من سيطرة العقل، إذ تنشط انفعالاته وأحاسيسه لتبرز شاعريته على حقيقتها، فإذا به يدع صورة خالدة للبطولة، إنه يصنع من الفاجعة عرساً للنصر، ويحول الموت إلى حياة للعز والشموخ، فإذا الإيقاع المتوتر الذي ولدته المتقابلات يتساقق مع محور الصورة الكلية لبطولة المرثي، حتى إذا انتهينا إلى الصورة الجزئية الأخيرة فقدنا الإحساس بذلك التضاد بين المتقابلات، وتقبلنا صورة التجاور بين ثبات الفارس وليونة المستنقع على أنها عنصر من مميزات الصورة الكلية للبطولة.

إن الحركة الإيقاعية في الصورة الجزئية الأخيرة كانت تقوم على التقابل الذي أحدث التوتر، لكن ثبات الفارس الصلب طغى على رخاوة المستنقع واضطرابه، وهيمن على الصورة فأضفى عليها من ثباته وصلابته، فلم نعد نشعر برخاوة المستنقع وبالتالي لم نعد نشعر بتوتر الحركة الإيقاعية واضطرابها، بل تساوقت الصورة محققة هدفها الفني.

ويتابع التمامي صورة مرثيه بعد الممات، لكنه يعود ثانية إلى نشاطه الذهني فتأتي صورته جافة ذات إيقاع يعتمد على التقابل الهندسي، ففي البيتين الأخيرين يرافق التمامي مرثيه إلى مرحلة ما بعد الموت فيصور منزلته الرفيعة عند ربه بعد أن حاز في الدنيا على الرفعة والسودد، ويعتمد على المقابلة، لكنه ليس تقابل تضاد بين الصورتين بل فيه نوع من التوازن والتساق، فإذا كان قد خرج مع الصباح وقد ارتدى ثياب الحمد والرضى فإنه لم يخرج من المعركة حتى لبس كفنه، ولكن أي كفن ذاك؟ إنه الأحمر والثواب.

فإذا كان الكفن قد اصطبغ بحمرة الدماء في النهار فإن الليل لم يأتِ عليه حتى أصبح ثياباً مخضراً من سندس.

هذا التقابل بين ثياب الحمد والرضى في أول النهار، وثياب الأجر والثواب في آخر النهار، وكذلك التقابل بين الكفن المضرج بحمرة الدماء في النهار، والثياب الخضراء في الليل، هذا التقابل شكل صوراً مغرقة في الشكلية، إذ تحول إيقاعها إلى حركة بارزة تبدو كتوضعات هندسية هدفها الزخرف الفني الخالي من الفاعلية والتأثير، فهو لم يكتفِ بأن جعل كفنه الأحمر والثواب بل وصل به إلى حنة الخلد مستخدماً في ذلك الرمز بأن جعل الدماء الحمر رمزاً للشهادة، وجعل السندس الأخضر رمزاً للجنة، وهكذا أصبح الإيقاع نوعاً من التكافؤ الهندسي بين الشطرين في كلا البيتين الأخيرين.

وهذا ولد حركة إيقاعية شكلية ذات طبيعة متتابعة في سياق هندسي منطقي، صحيح أنها لا تعتمد على ثنائية الخلود، لكنها استحوذت على مستوى محدد من

التشابك، فالعناصر اللونية التي استُخدمت في البيت الأخير انطلقت بعيدة عن مدلولاتها المباشرة لتصبح رموزاً، لكنها مع ذلك ظلت ذات دلالات ثابتة ومحددة.

وهكذا نلاحظ كيف انعكس تأرجح التماهي بين الصنعة والشاعرية... بين العقل والعاطفة على إيقاع الصورة الكلية، فإذا به إيقاع مضطرب حيناً، ومنتظم حيناً آخر، يحمل توقيعات مؤثرة حيناً، ويتحول إلى زخرف هندسي أحياناً أخرى، وفقاً للصراع القائم في أعماقه بين الشاعرية الفذة التي امتلكها وبين الذهن المتوقد والمثقف، فتشده تلك حيناً، ويشده ذاك أحياناً، وتكون المحصلة توتر النشاط الإيقاعي بين الجفاف والحيوية، بين السطحية والعمق، مما أضفى على الإيقاع صفة التموج مرةً والتوتر مرات، وهو في كل ذلك يقوم على دعامة أساسية في فنه وهي.. المقابلة والتوازي، وسرعة الانتقال من حال إلى حال في الصورة الجزئية الواحدة، وهذا ما جعل المتلقي في كثير من المواقف يبقى خارج دائرة النشاط الانفعالي مبهوراً ببراعة العلاقات المجازية الدقيقة.

## الفصل الخامس

### إيقاع علم البديع

الجوانب الإيقاعية في ظواهر علم البديع

إيقاع علم البديع في نموذج من شعر بشار

إيقاع علم البديع في نموذج من شعر أبي تمام





## الجوانب الإيقاعية في ظواهر علم البديع

لم يستقل البديع كعلم من علوم البلاغة إلا في عصور متأخرة نسبياً عن قسيميه: المعاني والبيان، وأول من خصه بقسم مستقل الخطيب القزويني، بعد أن كان أستاذه السكاكي قد جعله ذيلًا للبلاغة، وعرفه على أنه (علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة)<sup>١</sup>، لكنه لم يغير موقف أستاذه في النظر إليه على أنه زينة طارئة، وزخرف زائد.

وهذا لا يعني أن مظاهره لم تكن معروفة، أو متميزة، فقد ذكر ابن المعتز أن القدماء عرفوها، وجاء المحدثون فتوسعوا فيها، وأكثروا منها، مما خلق الخصومة بين تيار المحدثين، وتيار المحافظين، فكان من نتيجة ذلك أن خصّ ابن المعتز البديع بكتاب خاص، جمع فيه ظواهر ذلك المذهب، جاعلاً الاستعارة<sup>٢</sup>، والتشبيه<sup>٣</sup>، والكناية<sup>٤</sup>، من أبوابه المطروحة بهدف التحسين والزينة، بعد أن أكد أنه ليس فناً مستحدثاً، بل هو قديم لكن المحدثين توسعوا فيه<sup>٥</sup>.

<sup>١</sup> الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، بلا تاريخ، ص ١٩٢.

<sup>٢</sup> ابن المعتز: كتاب البديع، نشر وتعليق إغناطيوس كراتشفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص ٣.

<sup>٣</sup> للمرجع السابق: ص ٦٨.

<sup>٤</sup> للمرجع السابق: ص ٦٤.

<sup>٥</sup> للمرجع السابق: ص ١.

وأهم أسباب هذا الاتجاه إنما ترجع إلى ذوق العصر الذي اتجه نحو الزخرف والزينة، بعد أن عرف العرب ترف الحضارة، وعرفوا ألوان الصنعة الفنية في كل مناحي الحياة، حتى أصبح الشعر ليس قولاً تجيش به الصدور فتقلغه الألسن، على السليقة والدربة الطويلة، وإنما هو جهد ومعاناة للتقويم اعوجاج تركيب، أو وزن، بل لزيادة الزخرف والتنميق، فقد كان القدماء يجهدون لتوفير النسق التركيبي المتسق، والنسج المتناسك المحكم، والمعاني الواضحة البعيدة عن الحشو والمبالغة، وما جاء في شعرهم من أصباغ بديعية إنما كان عفو الخاطر، يستدعيه الحال السياقي استدعاءً قوياً، ويطلبه طلباً ملحاً على الفطرة والسجية<sup>١</sup> يقول عبدالقاهر الجرجاني بعد أن ساق أمثلة للسجع المقبول والمستحسن من شعر القدماء: (فأنت لا تجتد في جميع ما ذكرت لفظاً اجتلب من أجل السجع، وترك له ما هو أحق بالمعنى منه، وأبرُّ به وأهدى إلى ملهه)<sup>٢</sup>.

أما المحدثون فقد جدلوا في البحث عن طرق التنميق والتحسين والزخرف حتى (كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه)<sup>٣</sup>. وإذا كان التوجه إلى البديع والقصد إليه قد بدأ على يدي بشار بن برد فإن مسلماً أول من أسرف في الإكثار منه، حتى إذا جاء أبو تمام أصبح قدوة أهل عصره

<sup>١</sup> أحمد إبراهيم موسى: الصيغ البديعية في اللغة العربية، نشر دار للكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٦٣ - ٦٤.

<sup>٢</sup> عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٣.

<sup>٣</sup> ابن المعتز: البديع، ص ١، وانظر: لقاضي الجرجاني: الوسلطة، ص ٣٤.

في تتبع البديع، إذ بلغت هذه الصنعة على يديه غايتها من النضج والاكتمال<sup>١</sup>، فقد شغف بهذا المنهج (حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض)<sup>٢</sup>.

وإذا كان البحث في الظواهر البديعية على مر العصور يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتتميق، فإننا في هذا البحث سنحاول الوقوف على بعض النماذج الشعرية لرصد تأثير الظواهر البديعية على المسار الإيقاعي، حيث سيكون التوتر الإيقاعي وتكامله مرشدنا إلى يور الغنى الفني للظواهر البديعية، وذلك من خلال شدة ارتباطها بالنفس المبدعة من جهة، ومدى تفاعلها مع مكونات السياق المقالي والحالي من جهة أخرى، وهذا كله قائم على تناولها من خلال دورها في بناء الإيقاع الشعري العام.

إن الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني، بوصفه كلاً متكاملًا، ولا ريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية لأن نظرة سريعة في تكوينها اللفظي أو المعنوي تجعلنا ندرك أنها تقوم أساساً على نُظُم إيقاعية تتمثل في عناصر يمكن أن تنضوي تحت مبدأي: التشابه والاختلاف، أو الوحدة والتنوع، كالتقابل، والتوازي، والتوازن، والتشابه، والتماثل، والتضاد... الخ، كل ذلك من خلال العلاقة العضوية بين الدال والمندلول، واستشراف لغوي دقيق لآفاق الدلالات الإيحائية الناجمة عنها، وهذه خطوة لها أصولها

<sup>١</sup> أحمد إبراهيم موسى: الصبغ البديعي في اللغة العربية، ص ٦٠ - ٦١.

<sup>٢</sup> ابن المعتز: البديع، ص ١.

عند عبدالقاهر الجرجاني، وذلك في موقفه من التقسيم حين قال: إن (ما تتحد أجزاءه حتى يوضع وضعاً واحداً، فاعلم أنه النمط العالي، والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه)<sup>١</sup>، ويقول تحت عنوان: في النظم تتحد أجزاءه ويدخل بعضها في بعض: (واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توحي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشد ارتباط ثانٍ منها بأول وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس وضعاً واحداً...) <sup>٢</sup>.

فالجناس يقوم على التكرار، أو الماثلة أو المشابهة، ولكنه (على تنوعه عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه، مع اختلاف معانيهما)<sup>٣</sup>، وقد جمع الصفدي في تعريفه للجناس أنواعه المتعددة فقال: هو (الإتيان بمثلين في الحروف أو في بعضها، أو في الصورة أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب والحركات، أو بمماثل يرادف معناه مائلاً آخر نظماً)<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٧٢.

<sup>٢</sup> المرجع السابق: ص ٧٠.

<sup>٣</sup> يحيى بن حمزة الطوسي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وطول حقائق الإعجاز، أشرف على مراجعته جماعة من العلماء بإشراف النشر، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ، ج ٣ ص ٣٠١.

<sup>٤</sup> صلاح الدين الصفدي: كتاب جناس الجناس في علم البديع، دار المدينة للطباعة والنشر، ط ١، مطبعة الجولاب، قسطنطينية، ١٢٩٩هـ، ص ١٩، وانظر: السجلماسي: المنزج البديع، تحقيق علاء الغازي، مكتبة المعارف، للرباط، ط ١، ١٩٨٠، وانظر: طاهر البغدادي: قلون البلاغة، تحقيق محسن غياض عجيل، مؤسسة لرسالة، ط ١، ١٩٨١، ص ٨٦ وما بعدها، وانظر: للكت الرمالي، ص ٩١، الصناعاتين العسكري ص ٣٥٣، مفتاح العلوم للسكاكي ص ٤٢٩، والإيضاح للخطيب القزويني ص ٢١٦.

أما الترديد، والتصدير الذي يسمى "رد العجز على الصدر" فيقومان على نوع من التناظر، أو المحاذاة حيث يتركب القول من جزئين، كل واحد منهما موافق للآخر في المادة والمثال...<sup>١</sup>، إلا أن التصدير قول (مركب من جزئين متفقي المادة والمثال، كل جزء منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال ملائمية، وقد أخذنا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور، ووضع أحدهما صدرًا والآخر عجزاً مردوداً على الصدر بحسب هيئة الوضع اضطراراً)<sup>٢</sup>.

أما الترديد فهو (قول مركب من جزئين متفقي المادة والمثال، كل جزء منهما - مع كونهما في جنس الملائمي - محمول عليه ومعلق به امر ما غير الأول، وقال قوم، هو أن يأتي الشاعر بلفظة معلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها معلقة بمعنى آخر في البيت أو في قسم منه)<sup>٣</sup>.

فإذا انتقلنا إلى الموازنة وجدنا أنها تقوم على التعادل والتوازن دون التقفية، وهي إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً، هو فيهما مختلف النهاية بحررين متباينين، ولك أنه تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع، متناسبة النظم، معتدلة

<sup>١</sup> السجلسمسي: للمزج البديع، ص ٤٠٤.

<sup>٢</sup> المرجع السابق: ص ٤٠٦، ونظر مفتاح الطوم السلكي ص ٤٣٠، الإيضاح للقزويني ص ٢٢٠، الطراز لحيوي بن حمزة الطوسي: ج ٢ ص ٣٩٢، ونظر للصناطين للسكري: ص ٤٢٩، ونظر قانون البلاغة للبغدادي، ص ١٠٢ - ١٠٣.

<sup>٣</sup> السجلسمسي: للمزج البديع، ص ٤١١ - ٤١٢، ونظر: الصدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٥، ج ١ ص ٣٣، ونظر الطراز لابن حمزة الطوسي، ج ٢، ص

الوزن، متوخى في كل جزء منهما ان يكون بزنة الآخر، دون ان يكون مقطعاها واحداً<sup>١</sup>.

أما الرصيع، فيشترط فيه -إضافة إلى التعادل والتوازن- شرط التقفية، إذ إنه: (إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما متفق النهاية بحرف واحد، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخى في كل جزئين منهما أن يكون مقطعاها واحداً، وهذا هو الفصل الذي به يباين الموازنة كما سلف)<sup>٢</sup>.

وإذا انتقلنا إلى الطباق، وجدنا أنه يقوم على عنصر إيقاعي أساس هو التضاد والمخالفة في المعنى، فقد (أجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد... والليل والنهار... والحر والبرد)<sup>٣</sup>.

<sup>١</sup> المجلد ١: المنزح البدیع، ص ٥١٤، ونظر الإيضاح للتزوين، ص ٢٢٤، الطراز الإحيي بن حمزة، ج ٢ ص ٣٨، ونظر قانون البلاغة، لأبي طاهر البغدادي، ص ٩٣.

<sup>٢</sup> المجلد ١: المنزح البدیع، ص ٥٠٩، ونظر الصناعتين للعسكري، ص ٤١٦، الطراز للطوي، ص ٣٧٣، قانون البلاغة للبغدادي، ص ١٠٧.

<sup>٣</sup> العسكري: الصناعتين، ص ٣٣٩، ونظر الموازنة للآمدي، ج ١، ص ٢٩١ - ٢٩٢، ونظر المنزح البدیع للمجلد ١، ص ٣٧١، ونظر الطراز العلوي، ج ٢ ص ٣٧٧، ونظر قانون البلاغة للبغدادي ص ٨٤ - ٨٥، مفتاح العلوم للسككي، ص ٤٢٣، الإيضاح للتزوين، ص ١٩٢.

(وخالفهم قدامة بن جعفر الكاتب، فقال: المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة، مختلفتين في المعنى)<sup>١</sup>، وميزه عن التكافؤ الذي يقوم على نوع من التوازن بين المعاني، و (تكافؤ الجزئين: المقاومة في أمر ما من الأمور، والمداناة في منصب ما من المناصب، والتدافع في حال من الأحوال، والمغالبة، وهذا إنما يكون حيث يوجد المعنيان متضادين، وبالجملة متقابلين)<sup>٢</sup>.

وكان قدامة بن جعفر قد اشتق هذا المصطلح ليطلقه على المطابقة، أو الطابق ويرى أن الشاعر عندما يصف شيئاً أو يلمه أو يتكلم فيه، يأتي بمعنيين متكافئين، وقد عرفه فقال: (والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع متقاومان، إما من جهة المضادة، أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل)<sup>٣</sup>.

أما المقابلة فتقوم على نوع من المحاذاة والتوازي بين جانبيين كل منهما يشتمل على معنيين أو أكثر، (فيؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة، ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل، وقد تتركب المقابلة من طباق وملحق به)<sup>٤</sup>.

أما العكس والتبديل فيقوم على نوع من التكرار المتناظر المنظم على أساس المقايضة بين الطرفين وتساويهما، أي يقوم بين الطرفين ارتباط متبادل على أن (تعكس

<sup>١</sup> العسكري: الصنائع، ص ٣٣٩.

<sup>٢</sup> المجملاني: الميزع البديع، ص ٣٨٢.

<sup>٣</sup> قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٦٣ - ١٦٤.

<sup>٤</sup> القزويني: الإيضاح، ص ١٩٥.

الكلام فتحمل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول<sup>١</sup>، وشرطه (تساوي طرفي القضيتين في انعكاس أحدهما على الآخر وصحة قبول كل واحد من الطرفين حال الآخر وموضعه، حتى إنه إن كان أحدهما في الأولى موضوعاً وبالجملّة مقدماً وصدرأ، لم يمتنع أن يكون في الثانية محمولاً، وبالجملّة تالياً وعجزاً، وإن كان في الأولى محمولاً وبالجملّة تالياً، وعجزاً، لم يمتنع أن يكون في الثانية موضوعاً، وبالجملّة مقدماً وصدرأ، حتى يصدق حمل كل واحد منهما على الآخر، ووضع كل واحد منهما للآخر، وبالجملّة وضع أحدهما موضع الآخر بحسب غرض غرض في قول، وهو المدعو بدلالة السياق)<sup>٢</sup>.

ونلاحظ أن بعض الظواهر البديعية قد تتداخل مع ظواهر أخرى، وما ذلك إلا لتشابه العناصر الإيقاعية فيما بينها، فالعكس والتبديل مثلاً، يمكن أن يندرج في نطاق التكرار لما فيه من تكرار اللفظ نفسه، ويمكن كذلك أن يدخل في نطاق الجنس، لما فيه من تماثل لفظي وصوتي، كما يمكن أن يدخل في نطاق الطباق أو التقابل لما فيه من انعكاس الحال بين الطرفين من ذلك قول الشاعر<sup>٣</sup>:

تغيّر وقتي بعدكم فكأنما

صباحي مساءً والمساءً صباح

<sup>١</sup> العسكري: الصناعتين، ص ٤١١، وانظر الإيضاح للتقريبي، ص ٢٠٠، الطرزا الطوي، ج ٣، ص ٩٤ -

٩٥، قلون البلاغة للبغدادي، ص ١٠٩.

<sup>٢</sup> السجللسي: المنزاع للبدع، ص ٣٨٦ - ٣٨٧.

<sup>٣</sup> المرجع السابق: ص ٣٨٧.



ومع أن الطبايق يتفق مع التكافؤ في الجمع بين الضدين، إلا أن الطبايق يتصل بالتكرار والجناس وذلك من حيث تشابه اللفظ، أو مماثله، مع اختلاف الدلالة، فالاختلاف والاتفاق بين اللفظ والمعنى يوديان إلى حالات مختلفة؛ فاتفاق اللفظين قد يعطي مدلولين متفقين وهذا يؤدي إلى الجناس، وقد يعطي مدلولين متضادين وهذا يؤدي إلى الطبايق أو الجناس.

أما اختلاف اللفظين فقد يعطي مدلولين متفقين، وهذا يؤدي إلى الترادف، وقد يعطي مدلولين متضادين وهذا يؤدي إلى الطبايق، وقد يعطي مدلولين مختلفين وهذا يؤدي إلى الاختلاف التام بين اللفظين.

وإذا معنا النظر في هذه الظواهر وعلاقاتها، وجدنا أن خصائصها تتحدد بدرجة وجود العناصر الإيقاعية بين مكوناتها من توافق أو تناظر أو توازن أو تضاد أو تقابل... الخ، وهذه العناصر تولد حركة ذهنية نشطة، لكنها منتظمة تتمثل في الانتقال بين أجزاء القول الشعري، لإدراك علاقات التشابه والاختلاف بينها، ولا تكتمل فاعليتها إلا وهي داخل السياق، إذ لا بد من مراعاة موضعها، ومكانها من النظم حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة، والفاعلة في نسيج البناء الشعري، وهذا لا يتم إلا عندما تنبثق عن الحركة النفسية والوجدانية للشاعر، وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعري، فإذا ما استقطبتها القوى الذهنية على حساب الفاعلية النفسية والوجدانية، تركز غناها وثراؤها الاجتماعي في حدود سياقها التركيبي الواردة فيه، فلا تتجاوز - غالباً - حدود البيت الشعري الذي يحتملها، مما يضر بالمسار الإيقاعي، ويفقده تكامله ليتحول إلى تراكمات إيقاعية لاترابط بينها، مما يحدد بالتالي الآفاق الإيحائية لدلالاتها ويقلص الناحية الفنية فيها.

## إيقاع البديع في نموذج

### من شعر بشار بن برد

بدأت الظواهر البديعية تبرز ويرتفع صداها في الشعر مع بداية العصر العباسي، وكان الجاحظ قد رأى أن بشار بن برد هو أول من فتح الباب إليه<sup>١</sup>، إلا أنه لم يتكلفه، ويحجر وراءه، إذ كانت ظواهره في شعر بشار كثيراً ما كانت تخضع لموثرات السياق، فلا تطفئ عليه إلا في القليل من شعره، ولذا آثرنا أن نختار نموذجاً من شعره ليكون مثلاً للبديع المنبثق عن التجربة الوجدانية، مما يجعله بنية إيقاعية متكاملة، ومترابطة في إطار السياق العام، من ذلك قصيدته التي يقول فيها<sup>٢</sup>:

ألا يا صنم الأزد —

ذي يدعونه رباً

سقيت العذب من ودي

وإن لم تسقني عذبا

أراني بك مكروباً

ولا تكشف لي كربا

ألا ترزقني منك

سؤل القلب أو قربا

<sup>١</sup> الجاحظ: البيان والتبيين، ج ١، ص ٥٩.

<sup>٢</sup> بشار بن برد: اللؤلؤ، ج ١، ص ٢٠٢.

فإلّ الشوقَ يدعوني  
 وإنّي ميتٌ حياً  
 إذا ما ذكرتُك العِـ  
 سنُ لم تملك لها غريباً  
 كأنّي بك مطبوعٌ  
 وما أحدثت لي طباً  
 ولكن حبك الداء  
 حل في الأحشاء قد دباً  
 أفي شوقٍ تُرى جسمي  
 صبتَ الهم لي صباً  
 وهبني كنتُ أذنبتُ  
 أما تغفر لي ذنباً  
 تركت القلبَ قد مات  
 وما أبقيت لي كُـ  
 أبيتُ الليلَ محزوناً  
 وأغسلو هاماً صباً  
 كذي الوسواس لا يُغـ  
 حُبٌ من عاتبٍ أو سباً  
 وطفلُ الحب أضنانني  
 فويلٌ لي إذا شباً

تمتاز هذه القصيدة بإيقاع شعري عالٍ، كشف النقاب عن عاطفة الشاعر وآلامه المبرحة، وما يعانيه من انفعال وتوتر، غذى تسارع الوزن، وخفة الألفاظ، وما اكتنفها من ظواهر بدعية زادت بإيقاعها انتظام الحركة وتسارعها.

ولعل أبرز ما يلقانا فيها تكرار (ياء) المتكلم، التي توزعت على امتداد القصيدة تنشر إجماعاتها المحملة بشحنة الألم، ملقيةً وشاحاً من الإيماء الحزين الموحش الناجم عن حركة الكسر، ليتأكد ترجيع صداها مع شبه الجملة (لي) والتي بدأت قليلةً في الأبيات الستة الأولى لتتكاثف مع زيادة الانفعال الوجداني في الأبيات التالية، فوردت في البيت السابع لتتوالى بعد ذلك ثلاث مرات في البيت التاسع والعاشر والحادي عشر، لتعود إلى الظهور في البيت الرابع عشر، وإذا لاحظنا موضعها دائماً في الشطر الثاني قبل المصدر الثلاثي المشدد، والمتنهي بالباء المنونة بتنوين النصب، والتي تشكل روي القصيدة، ومركزها الإيقاعي الصوتي أدركنا دورها الموسيقي الهام، فقد وردت مع نهاية البيت على النحو التالي:

لي كرها	_____	_____
لي طبا	_____	_____
لي صبا	_____	_____
لي ذنبا	_____	_____
لي لبنا	_____	_____
لي إذا شبا	_____	_____

ولا تقف آفاقها الإيقاعية عند هذا التشكيل فقد كانت محوراً للإيقاع الدلالي القائم على نوع من التدرج من الفرضية في الشطر الأول إلى النتيجة في الشطر الثاني على النحو التالي :

أراني بك مكروبا  
ولا تكشف لي كربا  
كأنني بك مطبوب  
وما أحدثت لي طبا  
أني شوق ترى جسمي  
صبيت المهمل لي صبا  
وهبني كنت أذنبت  
أما تغفر لي ذنبا  
تركت القلب قد مات  
وما أبقيت لي لبا  
وطفل الحب أضناني  
فويل لي إذا شبا

ففي الشطر الأول كان يقدم الموضوع ليسني عليه معمولا في الشطر الثاني، وتكرار هذه العملية تأزر مع تكرار شه الجملة (لي) ليعلق إيقاعاً متحارباً بحج في الكشف عن لوعة بشار ومعاناته، حين حمل إلينا ترجيع أناته وشكواه من ماوقع عليه من ظلم، فكانت ياء المتكلم أنه حري تقوص إلى أعماق الإحساس لتُخرج مايعاني

منه الشاعر لذا كان ظهورها يتكاثر ويزداد مع زيادة انفعاله، وكانت لذلك المقياس الحساس لشدة العاطفة وحرارتها.

لكن الإيقاع البديعي لم يقتصر على هذا النوع من الحركة المتجانسة، والمتكررة، فالتماثل والتريديد اللذان صاحبا شعوع الجنس كانا لازمين لتعميق الإيحاء بأنين الشاعر وتوجعه مما أضفى على الإيقاع ترجيحاً محزناً ترك في أنحاء النفس شعوراً بالأسى وذلك من خلال تلك الحركة الإيقاعية المكثفة للمعنى، من ذلك قوله:

سقيت العذب من ودي

وإن لم تسقني عذبا

وهو المسمى رد العجز على الصدر، وقد زاد من انتظام الإيقاع بما فيه من تصدير اعتمد على تكرار العبارة مع اختلاف بسيط في تركيبها حتى تتلاءم مع سياق المعنى، مما جعله تلبس ركناً أساسياً مكثفاً للمعنى، وليس مجرد تكرار زائد، فهذا التكرار انطوى على مقابلة تقوم على تضاد السلب والإيجاب، وذلك بتكرير التركيب مع إضافة النفي، مما أوحى بعمق المواجهة بين الشاعر وما يعانيه من عذاب ومعاناة. وفي البيت التالي :

أراني بك مكروباً

ولا تكشف لي كربا

جاء جناس التصدير قائماً على التماثل الصوتي بين مصراعَي البيت، مما حقق تفاعلاً عضوياً بين إيقاع القافية الذي يمتد عمودياً في نهايات الأبيات، والإيقاع

الداخلي في حشو الأبيات، فشكل امتداداً أفقياً متقاطعاً مع الحركة العمودية، مما أغنى الإيقاع العام وغذاه، ورفع وتيرته حين ولد ترجيعاً صوتياً متجاوباً بين الشطرين. وقد تكررت هذه الحركة ولكن على نحو أقل بروزاً، لأن المصراع الأول لم يكن منصوباً وذلك في قوله:

كَأَن بِكَ مَطْبُوبٌ

وما أحدثت لي طبا

وفي قوله:

وهبني كنت أذنبت

أما تغفر لي ذنباً

وهذا ماوفر للقصيدة إيقاعاً غنياً وجرساً متجاوباً، بما ولده من مماثل صوتي وترجيع تنغمي كان يعكس تحدياً خفياً لما وقع على الشاعر من قسوة وظلم.

وإذا كان النظام السابق للجناس قد كثر فإن ألوانه الأخرى أيضاً لا تقل عنه فاعلية، فقد جانس في البيت الرابع بين (القلب، قرباً) جناساً ناقصاً، وفي البيت الحادي عشر بين (قلب، لباً)، وفي البيت الثالث عشر جانس بين (تعب، عاتب)، وفي البيت الخامس ساعد بموضع كل من (إن، إني) في صدر كل شطر من البيت على توليد نوع من التقسيم، توضحت أبعاده مع تساوي وزن الشطرين، مما ساعد على رفع وتيرة الإيقاع.

أما في البيت التاسع فقد جاء الجناس في الشطر الثاني من البيت بين كلمة القافية والحشو، وفصلت بينهما كلمة مشددة (المهم)، وشبه الجملة (لي) التي شكلت محوراً

إيقاعاً أفقيّاً - كما قلنا - كل ذلك جعل الإيقاع يبلغ ذروته ويضطر المنشد إلى رفع صوته، وتشديده، مما يظهر نوعاً من العاطفة الحادة المنبثقة عن ذلك التشديد في كلمتي (الهم، صبا) لتوحي ببلوغ الانفعال ذروته.

إن الجنس من أكثر المظاهر البديعية موسيقية، وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار والرجوع يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها، مما يغذي الرجوع الإيقاعي الذي تتحدد ملامحه وفقاً لما يمتاز به السياق الحالي والمقالي من حركة ونشاط، ووفقاً لموقعه من هذا السياق، ولدى تماثل الأطراف ومواصفاتها الإيقاعية الخاصة، إلا أن خاصية الرجوع الإيقاعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن المعنى، ولهذا أكد عبد القاهر الجرجاني (أن ما يعطي التحنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن، ولما وجد فيه من معيب مستهجن)<sup>١</sup>.

ومن هنا فرق علماؤنا القدماء بين جناس فاسد وجناس حسن، فالفاسد هو ما يؤدي إلى المعاطلة، يقول الأمدي: ( فإن من المعاطلة التي لخصت معناها في الكتاب على قدامة، شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها، أو تجانسها، وإن أدخل بالمعنى بعض الإخلال وذلك كقول أبي تمام:

حنان الصفاء أخ حنان الزمان أحنأ

عنه فلم يتخون جسمه الكمد<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٨.

<sup>٢</sup> الأمدي: الموازنة، ص ٢٩٤.



وهذا يعني أن المعاطلة هي تكلف الرجيع اللفظي، واصطناع الإيقاع الهندسي البعيد عن حيوية الفن، التي تصدر عن المعنى المنبثق عن الموقف الوجداني والنفسي، ( فقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضي اختصاص هذا النحو بالقبول، هو أن المتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما وعثر به عليهما، حتى إنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا يجنيس فيه ولا سجع، لدخل من عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه في شبيهه، مما ينسب إليه المتكلف للتجنيس المستكره والسجع المنافر، ولن تجد لئمن طائراً وأحسن أولاً وآخرراً، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتهما، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها<sup>١</sup>.

وبذلك نجد أن بشاراً في هذه القصيدة استطاع أن يستغل طاقاته السمعية التي تركزت فيها أحاسيسه وقواه الفنية ليدرك ما للجناس من فاعلية كبيرة، انتبه لها الشعراء فيما بعد، وذلك لما يمتاز به من مزاجية وتكرار صوتي يولد تأثيرات تنغيمية، تزيد موسيقية الشعر، وتعني إيقاعه، وترضي ذوق الحضارة والعرف للذين سادا في ذلك العصر.

إن الشعر - كما نعلم - كان سماعياً أكثر منه مقروءاً، وكان الجناس أحد المظاهر التي أبرزت ذوق الحضارة القائم على تفضيل التناسق والتناسب، وذلك بما فيه من

<sup>١</sup> عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٣.

مزايا إيقاعية تقوم على التشابه، والتماثل والرجيع، مما يؤدي إلى استقطاب السمع، وجذب الخيال لتتبع عناصر التشابه الصوتي التي تنطوي على اختلاف معنوي تدعو إلى المقارنة والبحث عن الفروق والاختلافات، ما يؤدي إلى نشاط خيالي معنوي متكامل في حيز التماثل الصوتي.

وقد انتبه عبدالقاهر الجرجاني للفاعلية النفسية التي يتركها الجنس في المتلقي فقال معقّباً على قول أبي تمام:

يملون من أيّدٍ عواصٍ عواصم  
تصول بأسياف قواضٍ قواضب

(وذلك أنك تتوهم قبل أن ترد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم، والباء من قواضب، أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تحييك ثانية وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول وزلت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك مذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخاطبك اليأس منها)<sup>١</sup>.

من هذه الإشارة نستطيع أن نقول إن الجرجاني أحس بسر الجمال الإيقاعي في الجنس، فالإحساس الأولي الناجم عن التوهم قبل أن يصل السامع إلى آخر حرف من كلمة عواصم، وكلمة قواضب، والقائم على نوع من الإحساس الجمالي بالتماثل والتجانس، هذا الإحساس يزول فجأة عندما يرد الصوتان الأخيران من كلمتي

<sup>١</sup> للمرجع السابق: ص ١٨.

عواصم، قواضب، لينشط الخيال معها إلى تصوّر جديد، يضع التماثل أو التقارب أو التشابه إلى جانب التباين والاختلاف، وهنا تكمن الفائدة بعد أن كاد اليأس أن يقع من نفس السامع.

إلى جانب الجنس ساهمت في تشكيل الإيقاع البديعي في قصيدة بشار ظواهر أخرى قامت على عناصر التضاد والتطابق والتقابل، سواء على الصعيد المعنوي أو اللفظي سلباً وإيجاباً، ففي البيت الثاني قدم لنا مقابلة بين صورتين تجسدان محوري الصراع: الشاعر ومحبوته، إذ سقاها العذب من وده، وفي المقابل امتنعت تلك المحبوبة عن مبادلتها هذه السقيا، فالتماثل الصوتي الناجم عن الجنس خالطه تضاد معنوي يقوم على السلب والإيجاب.

وفي البيت العاشر يطابق بين (أذنبت، وتغفر) وكذلك يجتمع الجنس والطباق القائم على السلب والإيجاب في قوله:

كأنني بك مطبوب

وما أحدثت لي طبا

فهو في الشطر الأول مسحور بها وفي الشطر الثاني ينفي أن يكون قد حدث له أي سحر، أما في قوله :

تركت القلب قد مات

وما أبقى لي لباً

فالتضاد جاء خفياً وذلك حين استخدم الفعل (أبقى) بدلاً من (ترك) فلم يقل (وما تركت لي لباً)، مما جعل الطباقي يتوارى وراء المعاني فيتجلى من خلالها ليساهم في رسم حالة الشاعر المعذب.

وتتوضح المقابلة في البيت التالي حيث يصور حاله عند المبيت، وعند الغدو من خلال الطباقي (أبيت، أغدو) وهنا يتميز المتطابقان باشتراكهما في الصيغة، مما شكل تناسقاً تركيبياً تقاطع في الوقت نفسه مع عنصر التطابق الدلالي، مما أغنى الإيقاع ورفع درجة التوقع عند المتلقي، ولا سيما أن المتطابقين يتصدران شطري البيت، وقد ساعد ذلك على توليد نوع من التناظر، والتناظر بدوره ساعد في إبراز انتهاء كل من الشطرين بحركة تنوين النصب، مما خلق توازياً شكلياً وصوتياً زاد من انتظام الحركة الإيقاعية وتكاتفه، وخلق انسجاماً دعم الحركة الإيقاعية الدلالية ووسع آفاقها.

وتتكشف المقابلة مع حركة الإيقاع العام في البيت الرابع عشر، مع أنها مقابلة خفية بين حالتي الحب: في البداية حبّ مضمّن، ثم ما يمكن أن تقول إليه الحال إذا كبر ونما، هاتان الصورتان ليس بينهما عنصر تضاد وإنما هو عنصر تدرج، ترك لخيال المتلقي أن يعقد تلك المقارنة.

هذه الأساليب البيديعية لم تكن في قصيدة بشار مقصودة لذاتها، أو متكلفة، لذا لم نشعر بكثرتها إلا إذا تعمّدنا الوقوف عليها، لأنها كانت موظفة لخدمة النظام الإيقاعي العام، على نحو جعلها عنصراً أساسياً في نسج المعنى والمبنى معاً، بل كانت نوعاً من الارتياذ والكشف، لاسلوفاً على منهج معبد، وطريقة مقصودة<sup>١</sup>.

---

<sup>١</sup> عبدالله الطيب للمحبوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي، ولولاده، مصر، ط١، ١٩٥٥، ج٢ ص ١٦٨.

## إيقاع البديع في غوذج

### من شعر أبي تمام

لقي هذا النوع من الاستخدام الشعري ترحيباً واسعاً لدى العامة، وأصحاب الذوق المحدث خاصة، لكنه لم تسع ويكثر إلا عند مسلم بن الوليد وأبي تمام، واكتفى الأول بالإكثار منه دون أن يحدث فيه تجديدًا يُذكر، لأنه (لم يتجاوز طريقة القدماء من طلب التقسيم المرصع، والموادفات المتشابهة)<sup>١</sup>، يقول ابن المعتز: (كان مسلم بن الوليد وهو صريع الغواني، مداحاً محسناً بحيداً، وهو أول من وسع البديع لأن بشار بن برد أول من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا شعره به، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار)<sup>٢</sup>.

ولا يقتصر الفرق بين مسلم وأبي تمام على الكم بل على الكيفية أيضاً، إذ طغى الجانب العقلي على أبي تمام فكان البديع سبيلاً إلى إظهار براعته العقلية وسعة ثقافته وعلمه، ومن هنا كان تعقيده للبديع حتى بدا - في كثير من المواقف - متكلفاً ولا سيما حين يحاول الاحتيال على المعنى للمزيج بين ألوانه المختلفة، وتوليد الأساليب الجديدة، فإذا كانت الظواهر البديعية تتوالى متعاقبة عند غيره من الشعراء، فإنها تدخلت في شعره حتى تغيرت شياتها وهيئاتها<sup>٣</sup>.

<sup>١</sup> المرجع السابق: ج ٢ ص ١٦٨.

<sup>٢</sup> ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص ١٠٩.

<sup>٣</sup> شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٣٠.

لقد توسع أبو تمام في البديع لكنه تكلفه وعقده حتى أصبح عنده هاجساً بلغ به حد الإغراب والغموض، بل إن بعض الباحثين نسب إليه (فضيلة البداية المنظمة في فن الصناعة والزخرفة، والسير بها على سنن هو التعبير الجريء الصادق عن العقلية الأرسكية التي كانت حينئذ تغلغل في صميم المجتمع الإسلامي...)¹، فأبو تمام يشكل ظاهرة فنية مستقلة لها خصائصها ومقوماتها.

وهذا نموذج من شعره يتضمن أبياتاً من قصيدة في مدح أحمد بن عبد الكريم الطائي الحمصي²:

يادارُ دارَ عليك إرهامُ الندى  
واهترُ روضكُ في الشرى فزأدا  
وكُستِ من جَلَمِ الحيا مستأسداً  
أنفأ يغادرُ وحشةُ مُستأسداً  
طلل عكفتُ عليه أسأله إلى  
أن كاذ يُصبحُ ربعه لي مسجداً  
وظللتُ أنشدُهُ وأنشدُ أهله  
والحرزُ يجذني ناشداً أو منشداً  
سقياً لمعهدك الذي لو لم يكن  
ماكان قلبي للصباية معهداً

¹ عبدالله الطوبى المجنوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ٢ ص ١٦٨.

² أبو تمام الطائي: ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب القنبري، تحقيق محمد عبدو عزلم، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩، ج ٢ ص ١٠١ - ١٠٢.

لم يعطِ نازلةً الهوى حقَّ الهوى  
 دُنفَ أطافَ بهِ الهوى فتحلدا  
 صبُّ تواعدتِ الهمومُ فؤادهُ  
 إن أنتمُ أخلفتُموه موعدا  
 لِمَ تنكرينَ مع الفراقِ تُلدي  
 وبراعةُ المشتاقِ أن يتلدا  
 يا صاحبي بلمشَقْ لستَ بصاحبي  
 إن لم تمهِّدِ للهمومِ ممهدا  
 أذنِ المعبدةُ السَّنادَ وأنهبها  
 بالسَّيرِ ماذا م الطريقُ معبدا

يتزاحم الجناس في هذه القصيدة فلا يكاد يخلو منه بيتٌ، لكن النشاط العقلي يغلب عليه، فيستقل كل بيت فنياً، فلا يتجاوز ترجيع إيقاعه أنحاء البيت أو البيتين، ففي البيت الأول نجد ترديد الجناس في قوله (يادارُ دار) يكاد لا يتجاوز إطار القافية، إذ يشكل وحدة إيقاعية يتردد معها صدى اهتزاز الروض المندى، فإذا الجناس ينشر مع تكرار الرءاء ترجيع جرسه ممثلاً بصورة الروض المندى وهو يهتز ويتراد، فينتشر صدى صوت الرءاء على مدى البيت مع الكلمات (إرهام، روضك، الثرى، فيرد) موحياً بحركة اهتزاز الروض ونموه.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني طالعنا جرس مختلف، إذ تبرز فحاة هندسة إيقاعية تقوم على الجناس التام بين مصرعَي البيت، حيث يرتفع صغير السين المكررة في كل

مصراع، مولداً نوعاً من التصويت الحاد والمرتفع، فقد عمل الجناس على ترجيع صوت السين الذي كان قد طالعنا مع بداية البيت في قوله (كسيت) وبذلك شكل البيت وحدة إيقاعية منفصلة عن البيت السابق.

وفي البيت التالي يراجع الإحساس الحاد بالقوة والشدة الذي أضفاه معنى المستأسد وجرسه في كلا المصراعين، لينقلب الحال إلى صورة الخضوع والتبتل والاعتكاف والتوسل بالسؤال ليتحول هذا الحال في البيت التالي إلى نشيد تستولي أنغامه على مدى البيت بفضل الجناس الاشتقاقي: (أنشده، أنشد، ناشداً، منشداً)، مولداً إيقاعاً خاصاً مختلفاً عن إيقاع الاعتكاف والخضوع والتبتل.

وبعد أن يخلط إيقاع السؤال الحائر بإيقاع الإنشاد الحزين يرتفع في البيت التالي صدى الدعاء بالسقيا لمعهد المحبوبة، ويجره ذكر ذلك المعهد ليمتد بخياله فيتمثل قلبه وقد أصبح معهداً للصبابة والضمنى جاعلاً (معهداً) الثانية في قافية البيت لتجسد معنى التقابل بين صورة الطلل، وصورة قلبه المفعم بالصبابة، لكنهما لا يتفاعلان على الرغم من تموضع الطرف الثاني من الجناس في قافية البيت وذلك بسبب الجناس الاشتقاقي الذي شكل حاجزاً على طرقي الوقفة العروضية، وذلك في قوله (لم يكن، ماكان) جاعلاً الطرف الأول- الذي يمثل فعل الشرط- في نهاية الشطر الأول، والطرف الثاني - الذي يمثل جواب الشرط - في بداية الشطر الثاني مما خلق نوعاً من الإيقاع يقوم على التشابه والترديد، فعزز بذلك رابطة الشرط، ورفع صدى التوتر الإيقاعي في البيت.



وفي البيت السادس تنساب حركة إيقاعية خفيفة مع غلبة الأصوات الرخوة التي تسربت مع تكرار كلمة (الهُوى) مرات ثلاث، والتي طغت على مافي حشو البيت من أصوات شديدة، مما أضفى عليه نوعاً من الحركة الخفيفة اللينة، أوحى بما آل إليه حال الشاعر من ضعف واستسلام، إلا أننا ما إن نصل إلى كلمة القافية مع نهاية البيت حتى نُفاجأ بكلمة (فتجلدا) بما فيها من تشديد، وأصوات مجهورة، إضافةً إلى ما تحمله من دلالة مخالفة للإيجاعات والمعاني السائدة في الأبيات السابقة، حيث بدا لنا الشاعر دنقاً سقيماً معتكفاً، يتوسل إلى الطلل بالسؤال والإنشاد، وإذا به فحاة صابر متجلد متماسك... وهذا ما خلق نوعاً من التناقض بين الأصداء الإيقاعية سواء على المستوى الدلالي أو الشكلي.

ولعل السبب في ذلك إنما يرجع إلى هاجس الجناس الذي قاده إلى تكرار الكلمة ثلاث مرات في البيت الواحد، وهذا ما أبعد عن منابع الشعر الحقيقية حيث تتفاعل التجربة الشعرية، والتجربة الفنية لتخلق الفن الخالد، إذ طغى الجانب العقلي على قواه الفنية، فزاجعت مشاعر التجلد والصبر في البيت السابع حيث عاد إلى الشكوى، لأن الهموم تكاثفت عليه واجتمعت في صدره.

ويجرحه نشاطه العقلي ليعقد مقابلة بين الهموم التي تواعدت به، والأحبة الذين أخلفوه مواعيدهم طابق من خلأها بين تواعدت، وأخلفتموه.

ويستمر أبو تمام في تكلفه للجناس ولو على حساب التجربة الشعرية، فيجناس في البيت الثامن بين (تبلدي، يتبلدا) وفي البيت التاسع بين (صاحي، بصاحي)، و

(تمهد، مهدا)، وفي البيت العاشر بين (المعبدة، معبدا)، ويطابق بين (أذن، أنهدا) كل ذلك من خلال أسلوب تعبري يعتمد على السطحية والتكلف، مما حول الجنس - ولا سيما في الأبيات الثلاثة الأخيرة - إلى عملية مملّة، سببت تفكك القصيدة إيقاعياً وبعثت أصداء مكونات إيقاعها البلاغي، مما جزأ الإحساس الفني، وأفقد الإيقاع تأثيره على المشاعر والأحاسيس.

صحيح أن أبا تمام استطاع أن يوفر لأسلوبه تماسكاً تركيبياً، بما امتلكه من قدرة على حسن التعبير عن الفكرة الجزئية، ساعده على إيجاد وحدة إيقاعية جزئية من خلال البيت أو البيتين، لكن ذلك ظل داخل إطار هذا الحيز الجزئي، مما جعل القصيدة تبدو أنغاماً مشتتة، جعلت السامع يفقد الشعور بوحدة التجربة، وبالتالي يفقد لذة الاستمتاع بتأثيرها الوجداني، إلا أن ذلك لم يمنع من الإعجاب بقدرته على سبك الفكرة الجزئية، بل إنه كثيراً ما يدهشنا بالصور الفريدة النادرة، وما ذلك إلا لأن قواه الفنية كانت تخضع لسلطان ذكائه الحاد، وعقله العلمي، مما أدى إلى قطع الصلة الفنية بين القصيدة والتجربة الوجدانية.

أما في قصيدة بشار، فقد كانت الظواهر البديعية سلسلة تقودها حركة نفسية داخلية، تمثل الجرس الموسيقي بنوق فطري، فيطل بها على آفاق واسعة، ليصبح وسيلة هامة من وسائل الارتياح والكشف، في عالم اللحظة الشعرية المولدة للعمل الفني.

وإذا كان أبو تمام في هذه القصيدة قد وضع الجنس نصب عينيه، وراح يقتنص الجوانب اقتناصاً أدى به في نهاية القصيدة إلى تكلف سقيم ضاعت بين أصدائه آفاق

المعنى وإيجاعاته، فإنه في مواقف أخرى سار به نحو آفاق فكرية غامضة تحتال على  
المعنى، وترهق الذهن في متابعتها، حتى إنه في بعضها وصل حد الاستحالة، مما أثار  
عليه بعض النقاد<sup>١</sup> من ذلك قصيدته التي مدح بها المأمون، ويقول فيها<sup>٢</sup>:

كُشِفَ الغطاء فأوقدي أو أحمدي

لم تكمدي، فظننت أن لم يكمد

يكفيك شوق يطيل ظمأه

فإذا سقاء سقاء سم الأسود

علت غروب دموعه عذالة

بسواكب فندن كل مُفند

أتى النوى دون الهوى فأتى الأسى

دون الأسى بحرارة لم تبرد

جارى إليه البين وصل خريدة

ماشت إليه المطلق مشي الأكبر

عَبَثَ الفراق بدمعه وبقلبه

عبثاً بروح الجيد فيه ويغتدي

يايوم شرّ يوم لهوى لهو

بصبايتسي وأذل عز تجلدي

<sup>١</sup> من أكثر الذين حملوا على أسلوب أبي تمام الأمدى في كتبه الموازنة.

<sup>٢</sup> أبو تمام الطائي: الديوان، ج ٢، ص ٤٣ وما بعدها.

ماكان أحسن لو غوت فلم تقل  
ماكان أقبح يومَ برقةٍ منشدٍ  
يومَ أفاضَ حوى ، أغاضَ تعزياً  
خاض الهوى بحرَي حجاجه المزبد

لايكتفى الشاعر في هذه القصيدة بملاحقة تجانس الكلمات وتطابقها، بل يحاول  
تفريع الطرق المؤدية إلى المعنى، بالاتفاف على العلاقات اللغوية، وإخضاعها لنوع من  
النظام الإيقاعي المتنوع، وقد ساهمت مظاهر البديع في إغناء هذه العلاقات  
وتشابكها، لتصل أحياناً إلى الغموض وإتعاب الفكر، ولهذا تكاثف الجناس في  
تجاورات متعددة من البيت مشكلاً بوراً موسيقية سنحاول رصد ترابطها من خلال  
السياق العام.

تمثل الأبيات يوماً عصياً من أيام الشاعر، إذ كان يكابد فيه مرارة الشوق  
والصباية، وآلام الفراق واللوعة، بعد أن انكشف أمره، فيطالعا بجناس مطابقة،  
تحتضنه موازنة تساوت فيه صبغ المتجانسين (أوقدي، أحمدي) فتلاقى فيهما تشابه  
الجناس اللفظي، وتضاد الطباق المعنوي في إطار توازن الصيغة، مما شكل بورة فنية  
اتلفت فيها تلك العناصر الإيقاعية لتشكل محورا من محاور الإيقاع، الذي يستمر  
تساوقه بدخول كلمة (تكمد) من الشطر الثاني في سياق الجناس السابق، لتتشكل  
استطالة إيقاعية تمتد إلى كلمة القافية (يكمد) وقد ساعدت الأصوات المتجانسة،  
والكسر في نهاية الكلمات المتجانسة على الإيحاء العميق بمعنى الكمد والكآبة والهم  
الجاثم فوق صدر الشاعر، بل إن غلبة صوت الكاف أوحى بالحركة لشديدة والقلقة،  
التي استمرت في البيت التالي مع تكرار هذا الصوت في كلمة (يكفيكه) لينشط بعد  
ذلك صوت شبيه بالكاف وهو صوت القاف، مما أضفى على جو اللحظة الشعرية  
شيئا من الحركة القاسية والقلقة، تأكيد صدها مع ترديد الجناس المتجاور التام (سقاء،  
سقاء) حيث برز جرس القاف بما فيه من شدة<sup>١</sup> طغت على رخاوة صوت السين<sup>٢</sup> مع  
أنه تكرر في الشطر الثاني أربع مرات، حتى بدا كصغير الصاد، وقد ساعد المد بعد  
القاف على توسيع دائرة تأثيرها، ليمتد صدى خصائصها ويغطي على خصائص

<sup>١</sup> إبراهيم ليس: الأصوات اللغوية، ص ٨٤.

<sup>٢</sup> المرجع السابق: ص ٧٥.

صوت الماء، مما ولد نوعاً من الإجماع بالحركة القلقة والمضطربة، أوحى -بدورها-  
باضطراب الشاعر وقلقه.

أما الجنس في البيت التالي فقد اعتمد على ترجيع الأصوات المتشابهة بين  
(عدلت، عذاله)، و(ين، فندن، مفند)، إذ طغت الأصوات الرخوة التي توحى بضعف  
الشاعر، وتضعه بإزاء صورة المكابدة في البيتين الأولين، حيث ساد الجنس الأصوات  
الشديدة، مما خلق نوعاً من التوتر الإيقاعي جسده الجناسات المتناوبة في البيت الرابع،  
حيث جانس على التناوب بين (أنت، فأنت)، (النوي، الهوى)، (دون، دون)،  
(الأسى، الأسى)، لينهي البيت بمطابقة لفظية تحمل تكراراً معنوياً في الوقت نفسه،  
وذلك حين طابق بين (الحرارة، تبرد) في نطاق العبارة: (حرارة لم تبرد) وهذا ما خلق  
نوعاً من التقسيم المتوازي، أبرز الحركة الإيقاعية المتعاقبة ذات الترجيع الموسيقي  
الذي لا يخدر أعصاب السامع بقدر ما يوقظ أحاسيسه ووعيه لمتابعة هذا النظام الهندسي  
المتقن، ليصل مع نهاية البيت إلى مطابقة معجمية جعلت السامع يتوجه بادئ ذي بدء  
إلى طباق المعنى المعجمي للكلمة: (حرارة، تبرد) لكنه سرعان ما يدرك تساوق المعنى  
مع النفي الذي سبق كلمة القافية ليتوافق معناها مع معنى الطرف الآخر من الطباق،  
هذا التقاطع في ذهن المتلقي بين التضاد والتوافق ولد نوعاً من الحركة الذهنية وغذى  
النشاط العقلي.

ويستمر هذا الاتجاه في البيت الخامس حين قال:

جارى إليه البين وصل خريدة

ماشت إليه المظل مشي الأكيد

وقد أقام أبو تمام هذا البيت على أساس التقابل بين صورتين تحتل كل منهما  
شطراً منه، تمثل الأولى صورة البيت وهو يسابق الوصل ويجاريه، وقد (كان الوصل في  
تقديره جرى إليه يريده، فعرجى البين ليمنعه فجعلهما متجارين)<sup>١</sup>.

أما الطرف الثاني من المقابلة فتمثل صورة المحبوبة التي سببت معاناته، فلما  
(عزمت على أن تصله عزمت عزم متناقل مماطل، فجعل عزمها مشياً وجعل المظل  
مماشياً لها)، وهو مما رفضه الأمدي، إذ جعله هذا الأسلوب يستتجد بالشعراء والبلغاء

<sup>١</sup> الأمدي: للمؤلفة، ج ١ ص ٢٨٠.

<sup>٢</sup> المرجع السابق، ج ١ ص ٢٨٠.

وأهل اللغة العربية قائلاً : (كيف يجاري بين وصلها؟ وكيف نماشى هي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟)

إن السامع ليقف دهشاً أمام هذا الترتيب الهندسي المتقن، على الرغم من تداخل الظواهر البديعية وتعانقها على نحو إيقاعي منظم.

ففي سياق التضاد بين طرفي صورة المقابلة المتمثلة في تسارع الجريان، وتسابق الفراق والوصل في الشطر الأول، وتباطؤ المحبوبة التي تحاذب المظل خطوه في الشطر الثاني وقع طباق بين بدائيتي الشطرين (جاري، ماشى)، وجناس تام تكررت فيه شبه الجملة (إليه) في الموضع نفسه من الشطرين، وتلا شبه الجملة في الشطر الأول طباق بين (البين، الوصل)، وفي الشطر الثاني ارتبط الفعل ماشى مع مصدره بعلاقة الجناس الاشتقاقي.

كل ذلك في سياق تركيبي متناظر، وازى بين صيغ الكلمات في الشطرين على النحو التالي:

جاري	//	ماشى	//	فاعَلْ
إليه	//	إليه	//	تركيب مكرر
البين	//	المطل	//	الفعل
وصل	//	مشى	//	فَعَلَ
خريدة	//	الأكيد		

وكل منهما مضاف إليه وقع في نهاية الشطر وهو تنظيم إيقاعي عال، لا يمكن أن يصدر إلا عن تيقظ ذهني ونشاط عقلي واسع وغني، حتى إذا بلغنا البيت السادس تراجع الفكر أمام تعقيدات المعنى ليحوم حول تخومه على يدرك مايرمي إليه الشاعر... إنه يحاول أن يوحى بحاله المضطربة بين اليأس والرجاء، بين الأمل والقنوط، حتى أصبح لعبة في يد المحر والفراق.

لقد استطاع الطباقي المتكاثف في الشطر الثاني من هذا البيت أن يجسد حال الشاعر، إذ طابق بين (عبثاً، الجذ)، وبين (يروح، ويفتدي)، مؤكداً معنى (العبث) باستخدام الجناس الاشتقاقي (عبث، عبثاً).

ويستمر مع أصداء الجناس وتناثر الأضداد، فيتكلف منهما ماعده الآمدي إساءة إلى الأسلوب التعبيري لأنه أصبح تطويلاً مملاً وجافاً، ففي البيت السابع جانس بين (يوم، يوم)، وبين (لهوي، لهوه) وطابق بين (ذل، عز)... فقد رأى الآمدي أن أبا

<sup>١</sup> لمرجع السابق، ج ١ ص ٢٨٠.

تمام يمكن أن (يستغني عن ذكر اليوم في قوله: يوم هوي... فلو قال: يايوم شرد هوي، لكان أصح في المعنى من قوله: يايوم شرد يوم هوي هوه، فحاء باليوم الثاني من أجل اليوم الأول، وباللهو الثاني من أجل اللهو الذي قبله، وهو اليوم<sup>١</sup> أيضاً بصيغته هو من وسأوسه وخطاته، ولا لفظ هو ألوى بالمعاطلة من هذه الألفاظ).

وفي هذا تجن كبير على أبي تمام، صحيح أن البديع كان حاجسه، وديده، لكن المعنى استقطب عنايته كذلك، و (من هنا يشتد أبو تمام في الدقة حتى لا يحس، وحتى لا يرى، وحتى لا يفهم، وحتى يفسد الموسيقى أحياناً، لأن أبا تمام كان يحس معناه إحساساً قوياً ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزاً عن أن يشركنا معه في هذا الحس...)<sup>٢</sup>.

وأبو تمام في هذا البيت لم يقرط بالمعنى، فإثبات كلمة (اليوم) لتكرر مرتين في الشطر الأول أفاد في تعميق معنى الصراع والمواجهة بين الشاعر وآلام البين والفراق، فالجناس التام حمل بين طياته تقابلاً كاملاً بين يوم هو الشاعر، ويوم عبث الفراق بأعصابه ومشاعره، وبذلك يتوضح لدينا أن يوم هو الشاعر مغاير تماماً ليوم هو الفراق، مما أكد معنى الخصومة والمواجهة بين اليومين، مع أنهما في الحقيقة يوم واحد كان يمكن أن يكون يوم هو الشاعر، لكن الصبابة جعلته يوماً للهو البين والفراق، إلا أن مشاعر العدا والرفض لا تتوضح إلا مع تلك المقابلة التي وضعت اليومين في مواجهة واحدة، فلو قال (يايوم شرد هوي هوه) لغابت صورة العدا والخصومة ولانحسرت حدودها لتتركز في المواجهة لابين يومين من الصراع بل بين هوين: هو الشاعر، وهو الفراق، مما يقلل من حدة المواجهة والصراع، ويخفف من حدة التوتر الإيقاعي، ولا يؤدي المعنى الذي أراده الشاعر بدقة.

وقد ساعد بناء المبادئ على الفتح بإضافة الجملة بعده على استمرارية المسار الإيقاعي، ووفر له إيقاعاً معنوياً إلى جانب إيقاعه اللفظي والصوتي البارز، فحصر أبي تمام على إبراز حدة الصراع قاده إلى كشف المواجهة، وإيضاح أبعادها في الشطر الثاني، فوضع يوم هو الضائع في مواجهة يوم صبايته الذي عبث بأعصابه وخذل قدرته على الاحتمال، وقد استطاع من خلال التضاد بين الذل والعز أن يبرز هذه المفارقة العنيفة.

<sup>١</sup> الأمدي: الموزنة، ج ١ ص ٢٩٥.

<sup>٢</sup> طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ط ١، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥، ص ١٠٣.

إلا أن شغفه بالمتجانسات والمتطابقات دفعه في البيت التالي إلى عقد علاقات بدت نشازاً بين بيتيه السابق واللاحق اللذين بلغا حداً كبيراً من الفاعلية الإيقاعية، فقد جاء بشطرين صدر كلا منهما بتركيب أسلوب المدح والذم (ماكان أفعله) جامعاً بين الجناس التام (ماكان، ماكان)، والطباق بين (أحسن، أقبح) مما وفر للبيت عناصر إيقاعية تعتمد على التكرار والتوازن والتوازي والتضاد، لكنها كانت منبئة عن إطارها الوجداني وبعيدة عن التوتر الانفعالي للشاعر، لذا بدت مجرد تقسيم هندسي جاف.

إلا أنه في البيت التاسع يستجمع قواه ليخرج علينا بصورة فنية يرتفع إيقاعها العام، ليوقظ في السامع كل أحاسيسه الوجدانية، والذهنية، إذ إنه لا يكتفي بالطباق المتجانس بين (أفاض، أغاض) وبالطباق بين (جوى، تعزياً)، وبالتقسيم المتوازن بين العبارتين (أفاض جوى، أغاض تعزياً) الذي يتطوي على عناصر التضاد والتقابل، بل إنه جعلهما أيضاً داخل إطار خيالي رائع يقوم على صورتين متضادتين: الأولى صورة الجوى والخزن وقد أصبح بحراً يفيض بماله، وصورة التعزى والصبر ومغالبة الجوى، وقد بدا بحراً يفيض مأؤه، وتخف بناييعه.

لقد كان لهذا التقابل فاعلية كبيرة، وذلك أنه ولد حركة غنية من جراء التداخل بين الحركتين، حركة المد عندما يفيض الماء، وحركة الجزر عندما يفيض الماء، مما جعل المتلقي يشعر وكأنه في لجة مضطربة مرهقة، توحى باختناق الشاعر وحرته الشديدة وسط هذه الحركة.

وهنا تمتد الفكرة بالشاعر، فيوسع أطر الصورة السابقة بتوليد صورة تتشابه خطوطها، فلا يتمثلها السامع إلا بصعوبة وبعد جهد، إذ يقول (خاض الهوى بحري حجاجه المزدب)، مطابقاً بين (الهوى، حجاجه) في إطار صورة لم يألّفها الخيال العربي من قبل<sup>١</sup>، فالهوى أصبح شيئاً جباراً لا يمكن صده أو رده، لأنه ملك على الشاعر زمام عقله واصطباره، فلا يستطيع الخلاص منه، على الرغم من جرس أصواته التي توحى بالضعف والليونة بما انطوى عليه من رخاوة في صوت الماء<sup>٢</sup> التي توسطت أصوات المد واللين، مما عمق هول المفارقة بينها وبين (الحجاج) ذات الجرس الشديد بأصواتها

<sup>١</sup> الأمدي: الموازنة، ج ١ ص ٢٩٦-٢٩٧.

<sup>٢</sup> إبراهيم فيس: الأصوات اللغوية، ص ٨٨.



التي تصدح بانفجار صوت الجيم<sup>١</sup>، وهنا اتضحت المواجهة الحقيقية التي كان الشاعر يتوارى بها عبر الأبيات؛ إنها المواجهة بين هوى النفس والعقل الرادع.

ومن خلال متابعتنا للإيقاع الناجم عن كل بيت، بل كل شطر، يتوضح لنا أن سيطرة النشاط الذهني، والنزعة العقلية حرم قصيدة أبي تمام من التكامل الإيقاعي، الذي لا يمكن أن يشكل وحدة بنائية كاملة إلا إذا انبثق عن أتون التجربة الشعرية، إذ لاحظنا كيف كان إيقاع البيت - بل إيقاع الشطر أحياناً - يختلف عن إيقاع سابقه ولاحقه وهذا - على ما اعتقد - هو السر الذي فرق أنواق النقاد، وشئت مواقفهم حول الحكم على شعر أبي تمام؛ فأصحاب الحس المرفف أحسوا بحفافه، وتفكك إيقاعه وذهاب مائه، أما أصحاب النزعة العقلية فأخذتهم براعة التراكيب والتشكيلات الهندسية، ولربما جعلتهم قدرتهم على فك رموز شعره بعد الجهد يشعرون بمتعة الاكتشاف أو الانتصار على ظلام الفكر وغموض المعنى.

فلولا تلك القدرة اللغوية الفذة التي امتاز بها أبو تمام، لكان شعره على شاكله شعر العصور المتأخرة حين تراجع الازدهار الفكري والعلمي، فطافت الظواهر البديعية على سطح مستنقع الفكر البالي، وأفسدت الذوق وأساعت إلى موقعها من الفن الأدبي عامة.

## خاتمة

ومع خاتمة المطاف نستطيع أن نوكد أن الإيقاع الشعري لا ينحصر في الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، ولا ينحصر كذلك في المظاهر الشكلية التي تحقق هندسة البناء الشعري، بل إن الإيقاع الحقيقي يشكل كل عناصر القصيدة من أسلوب تركيبي، وصوتي، وخيالي تصويري، ودلالي إيحائي، وبذلك يكون المحور الذي تقوم على فنية النص، وبقدر ما تكون عليه حركته ونشاطه تكون قوة الإشعاع الفني أشد.

إن الدور الفني الهام للإيقاع البلاغي يتجلى في كونه أداة هامة للكشف عن الآفاق الكامنة وراء الظاهر من التشكيلات والمعاني، ولا يمكن لأي تذوق فني، أو تحليل أدبي أن يتجاهل حركته المتواصلة، والممتدة على كامل النص، بل إن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تبين الحركة الإيقاعية الداخلية، التي تؤثر في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الإغناء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يميز تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة.

وواضح أن نتائج هذه الدراسة لم تكن قليلة، ولعل أهمها أنها وضعت بين يدي الدارس وسيلة من أهم وسائل التحليل الفني، فالإيقاع هو البوتقة التي تنصهر داخلها كل تلك العناصر والظواهر الفنية المشكلة للنص، على نحو يوجد بينها نوعاً من الانسجام والتلاؤم والتناغم الذي يعد أهم أسس الجمال الفني، ولو افتقده النص لفقد هويته الفنية.

هذا الأساس لن يتوافر في النص إلا إذا كان على صلة مع حركة الحياة، فيكشف مسارها ونظام علاقاتها وكيفية توجه جميع عناصرها، ومن هنا كانت عملية

الفصل بين الشكل والمضمون عملية عقيمة لأنها تقتل روح النص وتذهب بحيويته، وتحيله نظاماً جامداً من العلاقات الهندسية، ولعل هذا هو السبب الذي أبعد النقاد القدماء عن الإمساك بجوهر الحركة الإيقاعية في النص، وعندما حاول عبدالقاهر الجرجاني ومن بعده حازم القرطاجني التوحيد بين اللفظ والمعنى... بين الشكل والمضمون اقتربا كثيراً من مفهوم الإيقاع البلاغي المتكامل، إلا أن النزعة المنطقية المسيطرة على تذوقهما للجمال الفني جعلهما يحومان حوله دون أن يمسكا به.

إن حركة النص الأدبي حركة خفية داخلية، وما الوزن الشعري والثقافية سوى محاولة لإبراز هذه الحركة ورفع صداها، ولهذا نجد أن نجاح الوزن وتأثيره متصل إتصلاً وثيقاً بالحركة النفسية الداخلية، بل إن صداه ليسو عندئذٍ ذا ترجيع مؤثر في أعماق النفس.

ولعل هذا ما يفسر لنا سر الجمال الفني للشعر الجاهلي على الرغم من رتابة إيقاعه الخارجي، فالإيقاع الداخلي كان يرفده ويفغذه، ويمنحه حيويته وتأثيره الفني الذي أبعد عنه شبح الجمود والملل بل إنه سبب تلك الجدة التي نشعر بها في كل مرة نعود إليه.

ولا يمتلك الإيقاع البلاغي تلك الفاعلية إلا إذا قام على توازن بين القوى الواعية، المدركة والقوى الانفعالية والشعورية، فإذا ما طغى أحد الجانبين اختل نظامه وفقد شيئاً من فنيته، بمقدار درجة اختلال ذلك التوازن، فالسياق الإيقاعي هو مقياس شديد الحساسية للنشاطين العقلي والنفسي، ومن خلال تفاعلها على نحو متوازن ينضج الجانب الفني ويكتسب النص جمالياته.

## المصادر والمراجع

- الأمدي:
- المولانة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد منقر دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢
- ابن بره (بشار):
- ديوان بشار بن برد، تحقيق وشرح محمد الظاهر بن عاشور، علق عليه محمد رامت فتح الله ومحمد شوقي أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠.
- ابن ثوري (بردي الأكيلي):
- الهجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق أبيهم محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
- ابن جطر (قدامة):
- جواهر اللغات، تحقيق محي الدين عبدالحميد، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٣٧.
- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٢، نشر مكتبة الخالجي، مصر، مكتبة المثلث، بغداد، ١٩٦٣.
- نقد النثر، تحقيق عبدالحميد الجهادي، دار الكتب المصرية، ١٩٣٣، وهو الكتاب المسمى: (البرهان في وجوه البيان) لمؤلفه اسحاق بن وهب والمنسوب خطأ إلى قدامة.
- ابن جني:
- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، بلا تاريخ.
- ابن خلدون (عبدالرحمن بن خلدون المغربي)
- مقامة ابن خلدون، مراجعة لجنة من العلماء، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ب.ت.
- ابن رشد:
- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧٧.
- ابن رشيق القيرواني:
- العدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، ط٢، مصر، ١٩٥٥.
- ابن سيده:
- المفصص، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨

- ابن مينا:

- الشفاء- الرياضيات -٣- جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، ١٩٥٦.

- الشفاء - المنطق-٩- الفهرس، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، والقاهرة، ١٩٦٦.

- ابن طهانيا :

- حوار الفهرس، تحقيق طه الحاجري، محمد زغول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦

- حوار الفهرس، تحقيق عبدالعزيز ناصر المالح، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥.

- ابن فارس:

- للصلحي في فقه اللغة، جمع ونشر للمكتبة السلفية، القاهرة، ١٩١٠.

- ابن المعتز :

- طبقات الفهرس، تحقيق عبدالمنار أحمد فراج، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨.

- كتاب الابدع، نشر وتطويع إغناطيوس كركشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

- ابن منظور:

- لسان العرب، طبعة جديدة ومحققة، دار المعارف، مصر، ب.ت.

- ابن هشام :

- مقني التبيب، تحقيق مازن المبارك، ومحمد علي حمدالله، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٧٩.

- ابن للوليد (مسلم):

- شرح ديوان صريع الغوالي، تحقيق سامي الدهان، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠.

- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي):

- ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبدو عزلم، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩.

- أبو حيان التوحدي:

- اللؤلؤل والثرؤل، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صفير، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١.

- المقفسمات، تحقيق محمد توفيق حسين، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩.

- الإمتاح والمؤامسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٩.

- البصائر والنفائس، تحقيق ابراهيم كيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٦٤.

- أبو الفرج الأصبهاني:  
- كتاب الأغاني، طبعة مصورة عن دار المكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.
- أبو نواس (الحسن بن هاني):  
- ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبدالمجيد الخزالي، نشر دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٥٣.
- إخوان الصفا :  
- رسائل إخوان الصفاء وخلائق الوفا، الرسالة الخامسة، دار صغار، بيروت، ١٩٥٧.
- إسماعيل (عز الدين):  
- الأنس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥.
- التفسير التفسيري للأدب، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
- آدم ميكل :  
- الحضارة الإسلامية، نقله إلى العربية محمد عبدالحادي أبو ريكة، مطبعة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤١.
- أوليس (طلي أحمد سعيد):  
- مقدمة للشعر العربي، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
- أمين (أحمد):  
- ضحى الإسلام، ط١، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.
- أنيس (إبراهيم):  
- موسيقى الشعر، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨١.
- الأصوات اللغوية، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.
- بهراوي (سيد):  
- البنية الإيقاعية في شعر المنيب، مخطوط رسالة دكتوراه، بإشراف الدكتور عبدالمحسن طه بدر، نوقشت في جامعة القاهرة في يناير ١٩٨٤.
- نحو علم العروض المقارن، مقال في مجلة لمعرفة، المجلد ٢٩٥، أيلول ١٩٨٦، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

- البغدادي (أبو طاهر):
- قانون البلاغة، تحقيق محسن غياض صبيح، مؤسسة الرسالة، ط ١، ١٩٨١.
- بهنسي (غوث):
- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، طبع مطابع ثولان، بغداد، ١٩٧٢.
- للجملط:
- البيان والكتيب، تحقيق عبدالسلام هارون، لجنة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.
- ثلاث رسائل للجملط رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٣٤٤هـ.
- الجارم (علي) ومصطفى أمين:
- البلاغة الواضحة، ط ٥، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦.
- الجرجاني (قاضي علي بن عبدالعزيز):
- الواسطة بين المتكلمي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ب.ت.
- الجرجاني (عبدالقاهر):
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وإليز الداية، دار فكتية، دمشق، ١٩٨٣.
- أمرار البلاغة، تحقيق هـ. ريث، ط ٢، دار المصيرة، بيروت، ١٩٨٣.
- الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغول سلام، دار المعارف، مصر، ب.ت.
- جمال الدين (مصطفى):
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ط ٢، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ساعدت كلية الفقه على نشره، ١٩٧٤.
- جيروم سقوليتر:
- النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة لؤي زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت، ١٩٨١.
- طه حسين:
- من حديث الشعر والنثر. ط ١١، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥.
- الحصري (أبو اسحاق القيرواني):
- زهر الآداب وأمر الأكتاب، شرح زكي مبارك، المطبعة الرصاصية بمصر، ١٩٢٥.

- حمدان (بقسام):  
- الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النخبة الأدبي، دار طلائع للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٩٢.
- الخطابي:  
- بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغول سلام، دار المعارف، مصر، ب.ت.  
- خليف (يوسف):  
- تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١.
- ديفد ديتش:  
- مناهج النقد الأدبي في النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صافق بيروت، ١٩٦٧.
- الرمالي:  
- التكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغول سلام، دار المعارف، مصر، ب.ت.
- ريتشاردز:  
- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للعلم، ١٩٦١.
- روبن واثي، أومتن وارن:  
- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- الصجلاني:  
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق حلال الفازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠.
- المنكاي:  
- مقالاع الطوم، ضبط وتعليق نعم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
- سلوم (نثر):  
- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٣.
- الأصول قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ط١، مطبعة عكرمة، دار الحقائق، دمشق، ١٩٩٣.
- أسرار الإقناع في الشعر العربي، ط١، دار الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٤.



- سبيويه :

- الكتّاب، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، عالم للكتب، بيروت، ب.ت.

- السيد (عز الدين علي):

- التكريد بين المثير والتكثير، دار للطباعة المصنعية بالأزهر، ط١، القاهرة، ١٩٧٨.

- سوييف (مصطفى):

- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨١.

- الشريف (طارق):

- الفن واللافتن، منشورات اتحاد للكتب العرب، دمشق، ١٩٨٣.

- شيخ الأرض (هيمبر):

- الفحص عن أسس الفنون، منشورات اتحاد للكتب العرب، دمشق، ١٩٩١.

- الصلدي (صلاح الدين):

- كتاب جنان الجناس في علم البديع، دار المندوبة للطباعة والنشر، ط١، مطبعة الجوارب، القسطنطينية، ١٢٩٩هـ.

- صمود (حمادي):

- التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

- ضيف (شوقي):

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط٩، ١٩٧٦.

- تاريخ الأدب العربي، العصر الجلي الأول، ط١، دار المعارف، ب.ت.

- عاصي (مبيل)، أميل يحقوب:

- المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط١، دار الملائين، بيروت، ١٩٨٧.

- عبدالرحمن (ممدوح):

- المؤثرات الإبداعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤.

- الصكري (أبو هلال):

- كتّاب الصناعات - الكتابة والشعر، تحقيق مفيد سمحة، ط١، دار للكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١.

- الشماوي (محمد زكي):

- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١

- مواقف الشعر من الفن والحياة في العصر العاصي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١.

- قضيا للنقد الأدبي، بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- صغور (جابر):
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط٢، دار للتطوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
- العفلي (مجدى):
- السماح عند العرب، ط١، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا، ب ت.
- الطوي (يحيى بن حمزة):
- الطرائق المتضمنة لأسرار البلاغة وطووم حقائق الإعجاز، تُشرف على مراجعته جماعة من العلماء بإشراف الناشر دار الكتب العلمية بيروت ب ت.
- عيد (محمد شكري):
- منخل إلى علم الأسلوب، ط١، دار الطوم للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
- بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتب، القاهرة، ١٩٩٠.
- موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٨.
- الحوري (صالح):
- محاولة في فهم ماهية الشعر، مقال منشور في مجلة المعرفة، المند ٢٣٧، تشرين الثاني، ١٩٨١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
- العفثي (محمد):
- نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس، ١٩٧٦.
- عيد (رجاء):
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ب ت.
- غريب (روز):
- نقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٣.
- الفارابي :
- الموسيقا الكبير، تحقيق ضلمس عبدالمكح جضبة، دار الكتب العربي، القاهرة، ب ت.
- قحبي (إبراهيم):
- معجم المصطلحات الألفية، طبع لمؤسسة العربية للنشر المتحدين، طبع للتأليفية للمالية، ط١، تونس، ١٩٨٦.

- الفيروز آبادي (مجد الدين):
- القاموس المحفوظ، ط٥، شركة فن الطباعة، مصر، ب ت.
- القرطبي (حازم):
- منهاج اللبغا وسراج الأنباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار للكتب المشرقية، تونس، ١٩٦٦.
- القزويني (محمد بن عبدالرحمن):
- الإيضاح في علوم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ب ت.
- الخطب (سيد):
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، ب ت.
- كرويتشه :
- المجملي في الفلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط٢، دار الأوفد، دمشق، ١٩٦٤.
- لاسل آبر كروبي:- قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤.
- المبرد:
- رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبدالنواب، ط٢، نشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٨٥.
- المجنوب (عبدالله الطيب):
- المرشد إلى فهم أشعار العرب ومناظراتها، طبع ونشر مصطفى الباني الحلبي وأولاده، ط١، مصر، ١٩٥٥.
- المصدي (عبدالسلام):
- الأسلوب والأسلوبية - نحو بنيل ألمني في نقد الأئب، دار الحرية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧.
- المسعودي :
- مروج الذهب ومعادن الجواهر، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط٤، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٦٤.
- المصري (عبدفتاح):
- أسلوبية الفرد ، مقالة منشورة في مجلة المواقف الأدبي، العددان ١٣٥ - ١٣٦، تموز - آب، ١٩٨٢.
- مندور (محمد):
- في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ب ت.

- في النقد والأدب، دار نهضة مصر، القاهرة، ب.ت.
- موسى (أحمد إبراهيم):
- الصبغ النديع في اللغة العربية، دار الكتف العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩.
- ناصف (مصطفى):
- مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، ب.ت.
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، مكتب النادي الأدبي الثقافي، رقم ٥٣، طبع دار البلاد، جدة، ب.ت.
- النلقوري (ندريس):
- المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢.
- النويهي (محمد):
- قضية الشعر الجديد، ط٢، دار الفكر، ١٩٧١.
- الهاشمي (الحوي):
- المكون المتحرك، ط١، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ١٩٧٢.
- هيفل :
- فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.
- فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- ودي (مينايل):
- فلسفة الموسيقى الشرقية، ط١، مطبعة ابن خلدون، دمشق، ١٩٤٨.
- ودية (مجدي):
- معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.
- اليافي (نجيم):
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.
- الشعر بين الفنون الجميلة، ط١، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٣.
- ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، مقال منشور في مجلة التراث العربي، عدد ١٧، تشرين الأول، ١٩٨٤، اتحاد كتّاب العرب، دمشق.
- قواعد تشكل النظم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، المجلد ١٥ - ١٦، لبنان - تموز، ١٩٨٤.

# فهرس

رقم الصفحة	الموضوع
٥	المقدمة
١٥	الفصل الأول (الإيقاع)
١٧	- تمهيد : الإيقاع سر للفنون
٢١	- حول مفهوم الإيقاع
٤٩	- بين البلاغة والإيقاع البلاغي في التراث العربي
٩١	الفصل الثاني (الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي)
٩٣	- الأساس الاجتماعي
١٠٨	- الأساس النفسي
١٣١	- الأساس الموضوعي
١٣٩	- الأساس الفني
١٤٩	الفصل الثالث : (إيقاع علم المعاني)
١٥١	- تمهيد : الإيقاع للصوتي
١٥٨	- إيقاع علم المعاني في نموذجين من شعر بشار بن برد
١٨٣	- إيقاع علم المعاني في نموذجين من شعر أبي نواس
١٩٥	- إيقاع علم المعاني في نموذج من شعر مسلم بن الوليد
٢٠٣	-- إيقاع علم المعاني في نموذج من شعر أبي تمام
٢١٥	- إيقاع علم المعاني في العصر العباسي الأول
٢١٧	١. إيقاع الخبر والإنشاء
٢٢١	٢. إيقاع الحذف
٢٢٢	٣. إيقاع الفصل والوصل

٢٢٦	٤. إيقاع التقديم والتأخير
٢٣١	٥. إيقاع التعريف والتكدير
٢٣٣	الفصل الرابع (إيقاع البيان)
٢٣٥	- تمهيد : الإيقاع والخيال
٢٤٤	- الجوانب الإيقاعية في الأشكال البلاغية للصورة
٢٤٥	١- إيقاع التشبيه
٢٥٠	٢- إيقاع الاستعارة
٢٥٦	٣- إيقاع الصورة الكلية
٢٦١	- إيقاع الصورة في الشعر العباسي الأول
٢٦٢	١- إيقاع الصورة في نموذج من شعر بشار بن برد
٢٦٦	٢- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي نواس
٢٧٣	٣- إيقاع الصورة في نموذج من شعر أبي تمام
٢٨٥	الفصل الخامس (إيقاع علم البديع)
٢٨٧	- الجوانب الإيقاعية في ظواهر علم البديع
٢٩٦	- إيقاع علم البديع في نموذج من شعر بشار بن برد
٣٠٧	- إيقاع علم البديع في نموذج من شعر أبي تمام
٣٢٣	الخاتمة
٣٢٧	المصادر والمراجع
٣٤٣	الفهرس

## THE AESTHETICAL BASES OF THE RHETORICAL RHYTHM

The rhetorical relations inside the linguistic context bear in themselves a rhythmical side, for there is no literary language void of rhythm, however small its egree of appearance in it might be, and consequently, a term like "the rhythmical rhetoric" is an inaccurate expression, since there is no rhythmical rhetoric nor a non-rhythmical rhetoric, whereas, we find a term like "the rhetoric rhythm", which allots the literary language with a characteristic rhythm that excels the ordinary speech rhythm, the scientific language rhythm, the popular style rhythm in certain environments or among craftsmen.

We cannot ignore those sonic values, which accompany the literary texts of rhetoric store, and which Shaki Daif suggested to be called "the inner music".<sup>1</sup> This music is the one that creates the major side of the poem's music and contributes in revealing the rhythmical values in it.

Yet, this side, though so important in the construction of the poetic work, cannot be studied but through the total whole of the technical work. On this basis, we endeavored, in this study, to substantiate the close correlation between the internal rhythm of the poetry and the affluence of the rhetoric phenomena in the text, trying to show, through that, the role each phenomenon plays in guiding the poem's rhythm, and this opened a wide door before us to penetrate into the world of the poetic moment, with all its technical characteristic, so that it made rhythm the most important tool, the searcher seeks to seize, for tasting literature.

Hence, our study was based on four chapters. In the first chapter, we followed the concept of rhythm as sensed by searchers. Although it assumed in their views different approaches, yet most ideas are of the opinion that it is closely correlated with the technical beauty, and that it is the common divisor of all arts.

In spite of the fact that the Arab scientists and searchers were not aware of its wide horizon, and that it wasn't clearly crystallized in their minds, few of them could feel some of its sides, whereas few others hovered about it, approaching it at times and moving away from it at many other times. That is why their tackling of this side came out scattered when they handled the various rhetoric matters, and thereby, it didn't acquire a complete comprehensive study based on clear grounds.

We, therefore, deliberately allotted each of the scientific rhetoric sections a special chapter, trying in it, to follow up the internal rhythmical bases involved in the formation of the rhetoric phenomenon.

---

<sup>1</sup> Shawkī Daif: "Art and its schools in The Arabic Poetry"; Dar Al-Ma'arif; P. 9; 1976; Page 79.

We have abided by the ancients' divisions of rhetoric sciences for the purpose of limitation and classification and this doesn't mean that we believe in the disunity of those sciences, for the literary work is an integral entity inside which all the rhetoric phenomena react and affect one another. We didn't hesitate to seek the aid of the rhythmical activity of various phenomena if it supported the activeness of the studied phenomenon and contributed in clarifying the horizons of the text.

Before we enter into the rhythmical horizons of the rhetoric sciences phenomena, We find it wise to begin by referring to the rhythmical effectiveness of the tone of sounds, and revealing their role in feeding the rhythmical formation and its development, particularly in the sciences of both the figures of speech and meanings.

We have assigned the second chapter to the figures of speech, the third chapter to the sciences of meanings (semantics), and the fourth chapter to the science of rhetoric, trying, in each chapter, to study what it involves of rhythmical elements and observe, thereafter, their rhythmical track in patterns from the most distinguished creative poets, who had great influence in the renewing of the Arabic poetry. Our opt of Bashar ben Bord's poetry emerged from our awareness of his priority in surpassing what the poets had inherited and clung to, attracting the attention of the urbanite taste to the contemporary data of life, and to what it involves of characteristics that go far from what the earlier poets were acquainted with. Hence, Bashar ben Bord issued a concern, before the poets of his age, to ideate the civilized life with all that it involved of spiritual, intellectual and civilizational richness in their poems.

Abu Nowas's poetry was the brightest portrait of the image of the new civilizational sides in the Arabic life, a thing that made him an outstanding figure, who directed poetry towards a new destination, and that was when he drove the linguistic usage out of its directed indicative denotations towards sentimental revelations, which released the meaning to revolve in the orbit of his etheric universe emerging from the rhythm of his private emotional experiment.

Nevertheless, the renewal assumed in Abu Tamnam's poetry a different line, and that was when he diverted the emotional and sentimental rapture into a rational one predominated by the culture of the age with what it involved of philosophy, comprehension and logic, and facing the emotional impulse of the poet. This, in many cases, created a kind of struggle between both sides, and imprinted the rhythm with a kind of confusion particularly if emotions became active and dominated the poetic situation.

Throughout our coexistence with the poetry of those poets, we found that the secret of the technical spring, which they had made, was originally based on their superiority in utilizing of the faculties that resulted from the rhetoric usage and the various figures of speech, and depended in their essential nature upon the creative rhythmical systems, for rhythm is not only produced from the phenomena of the technical figures of speech, with what it contains of sonic rhythm in it, but it also includes all the



poetic technical elements of structural style, and of sonic, indicative and pictorial imagination, for there exists, among those sides, interlated relations, which tie up the indicator to the meaning, and the form to the purport, in conformity with a particular rhythmical system.

According to the analytical lingual method, which was our prop in this study, we began to observe the rhetoric phenomena in texts we intentionally reverted in them to approximate subjects of the rhetoric phenomena inside the poetic context and the extent of the effectiveness of its motive activeness on the text technical construction.

If the method of handling of the study of the rhythm of stylistic phenomena in semantics was different from that of the rhetoric phenomena, as for the priority of analysis by speculation or contrast, the scientific base, which we adhered to follow, was one; it is based on experimentation, comparison, eduction and proof, which made it possible for us to achieve the results supported by justification and proof, and, thereby, tried in all that not to get outside the sphere of the present context and article of the text, in such a way that, many times, made us feel a likening of the poet's- self trying to recollect and revive the details of the emotional and sentimental situation. We handled it as such to dive into the psychological motive, making out of the lingual indices of the text evidences and proofs to support the results and back them up, and bring them close to the objectivity.

In the fourth chapter, we reached principal bases for the rhetoric rhythm, which manifested themselves in: the social base; the psychological base; the objective base and the technical base; for as long as the rhetoric rhythm is originally based on the language which is one of the important phenomena of the social structure, it is essential for it to depend in its trend upon social bases, which comply with the taste of society and the poet's connection with it, whether this connection is positive or negative. Through the network of the relation reacting between the poet and his society the intellectual psychological store up is formed. This is considered the first tributary of the rhetoric rhythmical liveliness, without which the rhythm would lose its effectiveness and become heavy upon the soul and far-off the spirit of art.

The value of a rhythm won't be achieved unless it wells out of the essence of the emotional experience. Hence the psychological side is an important element in the forming of the rhetoric rhythm. Yet, the psychological side is not unique in this task, as there is a group of motive values of quantitative and qualitative character, which, in their structure and formation, are subject to a number of general principles that establish the proportionality and harmony, e.g., (repetition, equality, balance, gradual advancement, opposition, contrast, ...). These assembled together form the objective bases of the rhythm. In order that these elements would attain the quality of art, they must be correlated to the human purport with all that it involves of experiences, emotions and ideas that grant those styles sentimental inspirations, and arouse the enlightenment of life in them.





## هذا الكتاب

هذا الكتاب ، هو فتح جديد في عالم البلاغة ، رصدت فيه مؤلفته  
الدكتورة ابتسام أحمد حمداني الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر  
العباسي الأول من خلال نصوص متعددة لشعراء ذاك العصر نذكر منهم أبا  
تمام ، و بشار بن برد ، و أبا العتاهية ، و أبا نواس..

و هي تحاول الاستفادة مما كتبه علماؤنا العرب في علم البلاغة قديماً  
و حديثاً ، و تضيف إليهم آراء النقاد الأوروبيين ، و هي آراء متعددة و  
متنوعة و موضوعية..

و دار القلم العربي — حين تنشر هذا الكتاب — إنما تبغى إطلاع  
دارسي البلاغة و محبي العربية ، على الجديد من علم البلاغة و الحديث من  
الآراء المستمدة مما كتب قديماً و حديثاً ، لعل في ذلك إيقاداً للفكر و بعثاً  
لعلوم العربية في ثوبٍ جديد..

و لله من وراء القصد.

الناشر

